Г. М. Фридлендер

РЕАЛИЗМ ДОСТОЕВСКОГО

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

Г. М. Фридлендер

РЕАЛИЗМ ДОСТОЕВСКОГО

ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА · ЛЕНИНГРАД
1964

Ответственный редактор
Б. С. МЕЙЛАХ

ОТ АВТОРА

В настоящей монографии сделана попытка определить особенности реалистического искусства Достоевского — в том числе те, которые отличают его от искусства его ближайших предшественников и современников. Эти особые черты реализма Достоевского автор стремится объяснить исторически — исходя, во-первых, из выяснения круга тех вопросов русской жизни пореформенной эпохи, которые находились в центре внимания писателя, а во-вторых, из анализа его эстетической и общеидеологической позиции.

Хотя автор не ставил перед собой специально полемических целей, его книга, как увидит внимательный читатель, направлена своим острием против интерпретации творчества Достоевского в работах тех буржуазных ученых, которые отрицают реалистический характер произведений великого русского романиста, стремятся истолковать их идеи и образы в соответствии с потребностями современной философской и политической реакции. В противовес подобным толкованиям, искажающим облик Достоевского, автору хотелось показать глубокую социально-критическую направленность его произведений, насыщенность их — при всех противоречиях мысли и творчества писателя — острым протестом против жизненных устоев и идеологических ценностей буржуазного мира.

Творчество Достоевского рассматривается в книге на фоне литературной и общественной борьбы эпохи, в его многообразных связях с русской и мировой литературой. Привлекая неизученные страницы записных тетрадей Достоевского, критические и публицистические материалы из журналов «Время» и «Эпоха», автор стремился раскрыть сложную взаимосвязь между художественно-идеологиче-

ской проблематикой романов Достоевского и рядом философских, юридических, художественно-эстетических дискуссий в литературе и журналистике 60-х и 70-х годов.

Избрав главной темой своего труда изучение метода художественного воспроизведения, определившего характер отражения пореформенной действительности в повестях и романах Достоевского, автор не ставил перед собой задачи осветить весь творческий путь писателя, так как эта последняя задача уже была частично решена им в рамках академической «Истории русской литературы» (т. IX, ч. 2, Изд. АН СССР, М.—Л., 1956). Из произведений Достоевского в книге подробно рассматриваются «Бедные люди» и некоторые повести 40-х годов, «Записки из Мертвого дома», «Преступление и наказание», «Идиот» и «Братья Карамазовы». Другие повести и романы Достоевского (в том числе такие значительные, как «Униженные и оскорбленные», «Игрок», «Бесы», «Подросток») в ней специально не анализируются, и о них говорится лишь попутно. Следует также иметь в виду, что анализ каждого из рассматриваемых произведений в настоящей работе не имеет самодовлеющего характера: он подчинен задаче изучения одной или нескольких сторон реалистического искусства Достоевского — тех, которые получили в данном произведении особенно выпуклое выражение.

Продолжением настоящей монографии должна явиться задуманная автором (и основанная на тех же исторических принципах исследования) работа о поэтике Достоевского, его стиле и языке.

Наряду с другими неопубликованными автографами Достоевского в книге использованы некоторые из материалов, подготовленные к печати редакцией «Литературного наследства» (записные тетради Достоевского 1861—1866 и 1875—1877 годов). За возможность ознакомиться с этими материалами автор приносит редакции «Литературного наследства» свою благодарность.

Ссылки в тексте даются по следующим изданиям: Ф. М. Достоевский, Полное собрание художественных произведений, тт. I—X, ГИЗ, М.—Л., 1926—1927; Дневник писателя (тт. XI—XII). ГИЗ, М.—Л., 1929; Статьи (т. XIII). ГИЗ, М.—Л., 1930. Письма цитируются по изданию: Ф. М. Достоевский. Письма, тт. I—IV. ГИЗ—Гослитиздат, М.—Л., 1928—1959.



Глава I

ДОСТОЕВСКИЙ И ПОРЕФОРМЕННАЯ РОССИЯ

1

В статье «Л. Н. Толстой и его эпоха» В. И. Ленин писал в 1911 году: «Эпоха, к которой принадлежит Л. Толстой и которая замечательно рельефно отразилась как в его гениальных художественных произведениях, так и в его учении, есть эпоха после 1861-го и до 1905-го гг. Правда, литературная деятельность Толстого началась раньше и окончилась позже, чем начался и окончился этот период, но Л. Толстой вполне сложился, как художник и как мыслитель, именно в этот период, переходный характер которого породил *все* отличительные черты и произведений Толстого и „толстовщины“».[1]

В этих замечательных ленинских словах не только дана глубокая оценка Толстого, но и сформулировано положение, имеющее широкое общее методологическое значение для марксистской историко-литературной науки.

Как видно из статьи «Л. Н. Толстой и его эпоха», а также из других ленинских статей о Толстом, исторические границы «эпохи Толстого» в понимании Ленина не совпадали с хронологически более широкими границами жизни и творчества великого писателя. Толстой родился в 1828 году. Он выступил в печати в начале 1850-х годов, а умер в 1910 году. Однако основные особенности творчества Толстого были определены, по Ленину, не своеобразием периода до 1861 или после 1905 года, но своеобразием

---

[1] В. И. Ленин, Сочинения, изд. 4-е, т. 17, стр. 29.

эпохи между 1861 и 1905 годами — периода от крестьянской реформы до первой русской революции.

Впервые в истории марксистской критики поставив и гениально решив в своих работах о Толстом вопрос о содержании и хронологических границах «эпохи» Толстого, Ленин выяснил необходимость при анализе произведений каждого выдающегося художника определить те стороны исторического содержания его эпохи (и ее исторические границы), которыми обусловлены основные отличительные черты мысли и творчества этого художника. Вот почему и для изучения творчества Достоевского, и в частности его реалистического метода и стиля, тот или иной ответ на вопрос об «эпохе» Достоевского, о тех чертах этой эпохи, которые по преимуществу определили собой проблематику и весь художественный строй произведений писателя, имеет огромное, решающее значение.

Достоевский, так же как и Толстой, начал писать до 1861 года. Его роман «Бедные люди», сразу выдвинувший Достоевского на одно из первых мест в русской литературе 40-х годов, появился в 1846 году — за шесть лет до напечатания в некрасовском «Современнике» «Истории моего детства». К тому времени, когда Толстой вступил на литературное поприще, Достоевский был уже известным писателем, хотя после 1849 года — вследствие ареста и осуждения по делу петрашевцев — его творческое развитие было трагически прервано почти на целое десятилетие. И все же, хотя начало литературной деятельности Достоевского относится к 40-м годам, попытка объяснить общие отличительные черты творчества Достоевского исторической обстановкой 40-х годов была бы в научном отношении столь же несостоятельной, какой Ленин считал попытку объяснить своеобразие творчества Толстого особенностями периода 50-х годов (или периода после 1905 года).

Достоевский сформировался как писатель в недрах «натуральной школы» 40-х годов, его первым литературным наставником был Белинский. Одним из решающих факторов всей духовной биографии писателя явилось участие в кружках петрашевцев. Тесная связь творчества молодого Достоевского с идейно-эстетическими принципами Гоголя и «натуральной школы», воздействие на него идей Белинского, петрашевцев, утопической социалистической идеологии 40-х годов, та исключительная роль, которую многие стороны наследия передовой общественной мысли указан-

ного десятилетия продолжали играть в идейном развитии Достоевского на позднейших этапах его духовной биографии, вплоть до последних лет жизни, — весь этот большой, сложный и разнообразный по содержанию комплекс вопросов получил убедительное освещение в работах таких исследователей Достоевского, как Н. Ф. Бельчиков, В. В. Виноградов, Л. П. Гроссман, А. С. Долинин, В. Л. Комарович, В. Я. Кирпотин, А. Г. Цейтлин и др.

Однако как ни важны для понимания многих черт творчества Достоевского и его идейной эволюции связь писателя с наследием 40-х годов, а также изучение истории тех сложных «притяжений» и «отталкиваний», которые это наследие вызывало у него в различные периоды жизни, не менее, но, пожалуй, еще более существенным является вопрос о сложном преломлении в мировоззрении и творчестве Достоевского основных исторических особенностей последующей, пореформенной эпохи русской общественной жизни. Между тем вопрос этот в нашей научной литературе о Достоевском разработан гораздо меньше, чем вопрос о роли в творчестве Достоевского литературных и идейных традиций 40-х годов.[2] На эту односторонность подхода к творчеству Достоевского во многих посвященных ему работах недавно справедливо указал в своей интересной статье, посвященной книге В. Я. Кирпотина «Достоевский и Белинский», Б. С. Емельянов.[3]

Достоевский всегда признавал, что как человек и писатель он был очень многим обязан 40-м годам. Но литературные и идейные традиции, воспринятые Достоевским в 40-е годы, подверглись впоследствии в его мировоззрении и творчестве очень сложной переплавке, которая была обусловлена не одними только узко личными особенностями биографии писателя, но и самой историей, ходом развития всей русской общественной жизни

---

[2] Мысль об исторической обусловленности мировоззрения и творчества Достоевского 60—70-х годов пореформенной эпохой и ее противоречиями была очень убедительно обоснована в напечатанной посмертно статье В. Б. Александрова «Идеи и образы Достоевского» — в сборнике его статей «Люди и книги» (изд. «Советский писатель», М., 1956, стр. 65—100). Эту же точку зрения развивают в своих работах о Достоевском, помимо автора настоящей книги, некоторые другие исследователи, в том числе В. В. Ермилов и Ф. И. Евнин.

[3] Б. Емельянов. Миф и живая история. Литературная газета, 1962, № 34, 20 марта.

в 50-е и 60-е годы. Вот почему прав Б. С. Емельянов, возражая против сведения широкой и многосторонней проблематики произведений Достоевского (и всех противоречий его творчества) к анализу колебаний Достоевского в оценке идейного наследия 40-х годов.

Начав писать в 1840-е годы, Достоевский вполне сложился, как и Лев Толстой, в пореформенный период. Именно в особенностях этого, «переходного», по характеристике Ленина, периода следует поэтому в первую очередь искать исторический ключ к объяснению отличительных черт творчества Достоевского, как и творчества Льва Толстого.

Достоевский и сам считал крестьянскую реформу 1861 года переломным моментом русской общественной жизни. Он писал в «Дневнике писателя», что 19 февраля 1861 года закончился один и начался другой, новый «период русской истории» (XI, 41).

Характеризуя исторические последствия реформы, Достоевский заметил, что она вызвала «радикальный перелом» не только в судьбе «русского дворянского строя, утверждавшегося на прежних помещичьих основаниях» (XII, 35). По убеждению писателя, столь же значительные перемены отмена крепостного права в России внесла в положение всех остальных слоев населения и прежде всего в судьбы широких народных масс.

Однако, вызвав перелом в жизни всего населения России, уничтожение крепостного права, по мысли Достоевского, не создало прочных основ нового общественного порядка. Наоборот, уничтожение крепостного права, как неоднократно указывал писатель в 70-х годах, обострило те отрицательные, разрушительные, дисгармонические социально-экономические и нравственно-психологические тенденции, которые начали обнаруживаться в русской жизни еще до падения крепостного права, но которые достигли своей критической точки после 1861 года.

«Прежний мир, прежний порядок — очень худой, но все же порядок, — писал по этому поводу Достоевский, — отошел безвозвратно» после 1861 года. «И странное дело: мрачные нравственные стороны прежнего порядка, — эгоизм, цинизм, рабство, разъединение, продажничество не только не отошли с уничтожением крепостного быта, но как бы усилились, развились и умножились» (XI, 99).

Тот социально-экономический строй, который начал развиваться в России после 1861 года, — капитализм — неизменно рисовался Достоевскому в виде разрушения, «хаоса», упадка всех положительных общественных и нравственных норм.

«О, конечно, человек всегда и во все времена боготворил матерьялизм и наклонен был видеть и понимать свободу лишь в обеспечении себя накопленными изо всех сил и запасенными всеми средствами деньгами, — писал Достоевский. — Но никогда эти стремления не возводились так откровенно и так поучительно в высший принцип, как в нашем девятнадцатом веке. „Всяк за себя и только за себя и всякое общение между людьми единственно для себя“ — вот нравственный принцип большинства теперешних людей (основная идея буржуазии, заместившей собою в конце прошлого столетия прежний мировой строй, и ставшая главной идеей всего нынешнего столетия во всем европейском мире), и даже не дурных людей, а, напротив, трудящихся, не убивающих, не ворующих. А безжалостность к низшим классам, а падение богатства, а эксплуатация богатого бедным, — о, конечно, все это было и прежде и всегда, но не возводилось же на степень высшей правды и науки, но осуждалось же христианством, а теперь, напротив, возводится в добродетель» (XII, 87).

Характеризуя мировоззрение русских революционных демократов-просветителей 40—60-х годов, Ленин указывал, что в ту пору, «когда писали наши просветители от 40-х до 60-х годов, *все* общественные вопросы сводились к борьбе с крепостным правом и его остатками. Новые общественно-экономические отношения и их противоречия тогда были еще в зародышевом состоянии».[4] Вот почему не мировоззрение просветителей 40—60-х годов, а народничество 70-х годов явилось, по определению Ленина, *первой* широкой постановкой вопроса о капитализме в России, которая исторически могла возникнуть только после реформы 1861 года, в условиях иной, пореформенной ступени развития капиталистической экономики страны.[5]

Данный Лениным анализ исторических истоков народничества позволяет правильно оценить историческое место

---

[4] В. И. Ленин, Сочинения, т. 2, стр, 473.
[5] Там же, стр. 483.

в развитии русской общественной мысли не одних представителей народничества 70-х годов, но и некоторых других русских писателей второй половины XIX века. Это относится, в частности, к Толстому и Достоевскому.

Вопрос об отношении к буржуазному строю жизни встал перед русской мыслью задолго до крестьянской реформы. Этот вопрос волновал уже Пушкина и часть декабристов, например Пестеля. Белинский и Герцен были в 40-е годы замечательно глубокими и проницательными критиками западноевропейских буржуазных порядков. В последующий, предреформенный период Чернышевский в своих многочисленных работах, посвященных политической экономии и истории Запада, мастерски вскрыл банкротство буржуазной экономической мысли, осветил антагонистическую природу буржуазного общества и государства. В мировоззрении Чернышевского, Добролюбова и других революционеров-шестидесятников демократизм и социализм, т. е. отрицание феодально-крепостнических и капиталистических порядков, сливались, по известному выражению Ленина, «в одно неразрывное, неразъединимое целое».[6]

И все же до реформы 1861 года вопрос о капитализме не вставал еще и не мог вставать перед русской общественной мыслью как вопрос об уже реально возникшем и развивающемся явлении самой русской жизни, так как в дореформенной России «новые общественно-экономические отношения и их противоречия ... были еще в зародышевом состоянии». Капиталистические порядки были в это время доступны критическому наблюдению и анализу русских мыслителей и деятелей русской литературы по преимуществу как явления еще не русской, а западноевропейской действительности. Лишь после ликвидации крепостного права новые буржуазные экономические отношения стали усиленно развиваться также и в России. Капитализм из вопроса западноевропейской стал превращаться в реальное явление «тéкущей» русской жизни. Поэтому если до 1861 года вопрос о капитализме вставал перед русской общественной мыслью и литературой по преимуществу как вопрос, подлежащий общему теоретическому, философско-историческому и социологическому анализу, то после 1861 года и в особенности начиная со

[6] Там же, т. 1, стр. 253.

второй половины 60-х годов этот вопрос превратился в непосредственный, остро практический вопрос социально-экономического, общественно-политического и нравственно-психологического развития русского общества. Именно в этих условиях, когда стала видна «*действительная* тенденция экономического развития России»,[7] сложились основные черты мировоззрения и творчества «зрелого» Достоевского, определились проблематика и стиль его больших романов, от «Преступления и наказания» (1866) до «Братьев Карамазовых» (1879—1880).

Так же как для народников 70-х годов, основным объектом наблюдения и изучения для Достоевского-писателя и мыслителя служила не дореформенная, а *пореформенная* Россия. Эта особенность творчества Достоевского принципиально отличает его от многих из тех русских писателей 40—50-х годов, вместе с которыми Достоевский начинал свою литературную деятельность. И наоборот, эта же особенность творчества Достоевского сближает его с Львом Толстым, Щедриным, теми народническими беллетристами второй половины 60-х и 70-х годов, для которых, так же как для Достоевского, на центральное место в русской жизни выдвинулся не вопрос о том или другом отношении к крепостному праву, а вопрос об отношении к новым, капиталистическим тенденциям русской общественной жизни, определившимся после 1861 года.

2

Достоевский остро сознавал связь своего творчества с пореформенной эпохой и ее противоречиями. «Мы переживаем самую смутную, самую неудобную, самую переходную, самую роковую минуту, может быть, из всей истории русского народа», — писал он в 1873 году на страницах «Дневника писателя» (XI, 59). И именно с основными чертами этой «смутной», «роковой», «переходной» эпохи в истории русского народа и всего человечества Достоевский сам проницательно связывал особенности своего художественного творчества.

Среди произведений Достоевского, в отличие от Пушкина, Гоголя или Толстого, нет ни одного исторического романа или повести. Его немногие замыслы на темы, взя-

[7] Там же, т. 2, стр. 479.

тые из исторического прошлого (например, «поэма» о Мировиче (1869)), остались неосуществленными. Нет у Достоевского и произведений, в основу которых положены традиционные, «вечные» сюжеты мировой литературы, вроде сюжетов «Гамлета» или «Фауста». Единственной темой, к которой неизменно было приковано внимание Достоевского-художника, была тема «текущей» русской действительности, рассматриваемой в ее движении и изменении, в ее лихорадочной «ломке», в ее устремлении навстречу лишь смутно различавшемуся самим писателем, еще «неизвестному» ему, по собственному признанию (XII, 35), будущему.

Характеризуя творчество Льва Толстого, В. И. Ленин писал, что в произведениях его отразилась в первую очередь деревенская Россия, «Россия помещика и крестьянина».[8] То же самое можно сказать о повестях и романах Тургенева и Гончарова. К творчеству Достоевского же эта характеристика не применима. Уже в первом своем романе «Бедные люди» (1846) Достоевский выступил как романист, преимущественный интерес и внимание которого вызывала не деревенская, усадебная, а городская Россия, не жизнь «помещика и крестьянина» а жизнь тех новых, мещанско-разночинных и буржуазных общественных слоев, которые складывались в России в результате разложения патриархально-крепостнических форм жизни. Жизни русского города, переживаниям, умственным исканиям, психологии различных слоев городского населения, порожденным ломкой старых патриархальных форм жизни и мучительными процессами, связанными с развитием капитализма в России, посвящены все позднейшие романы Достоевского.

Поэтому, если другие великие русские романисты, и прежде всего Лев Толстой, отразили процесс ломки старой патриархально-крепостнической России с точки зрения тех изменений, которые претерпевала в результате этого процесса жизнь помещика и крестьянина, то Достоевский отразил по преимуществу другую сторону этого процесса — те изменения, которые совершались в результате развития капитализма в русском городе, в условиях жизни, материальном положении и психологии различных

---

[8] Там же, т. 16, стр. 293.

слоев городского населения дореформенной и особенно пореформенной России.

Напряженный интерес к психологии и идеям, складывающимся у обитателей мещанских углов дореформенного Петербурга, — к болезненному индивидуализму «петербургского мечтателя», к его раздвоенной и сложной психологии, его борьбе между чувством справедливости и соблазнами городской жизни, интерес, свойственный Достоевскому уже в молодые годы, позволил ему в пореформенную эпоху стать одним из величайших в мировой литературе аналитиков буржуазной психологии и морали. В романах 60-х и 70-х годов писатель с огромной художественной силой обрисовал те опасности, те отталкивающие и губительные соблазны, которые порождала жизнь большого города, — соблазны, которые легко могли проникать и часто проникали в душу простого человека, развращали и отравляли ее изнутри, вели к нравственной и физической гибели личности.

Характеризуя общественное развитие пореформенной эпохи, Ленин писал, что эпоха эта принесла с собой в России «подъем чувства личности», подъем «чувства собственного достоинства» у представителей самых широких слоев населения.[9] И вместе с тем пореформенная эпоха, эпоха быстрого, усиленного развития капитализма в России, с особенной остротой поставила вопрос о путях развития освобождающейся личности, об ее взаимоотношениях с другими людьми, с обществом и народом. Именно эти вопросы, которые в условиях капиталистического развития России сплетались в единый клубок неразрешимых болезненных и острых противоречий, получили ярчайшее художественное отражение в романах Достоевского 60-х и 70-х годов.

Достоевский отчетливо сознавал особое место своих произведений в ряду произведений великих русских писателей-современников. В послесловии к роману «Подросток» и в ряде глав «Дневника писателя» он указал на принципиальное различие между основным содержанием и типами своего творчества и проблематикой творчества тех великих русских писателей его времени, которые, подобно Тургеневу и Толстому, «брали» своих героев «из русского родового дворянства» (VIII, 474). Русская исто-

[9] Там же, т. 1, стр. 394.

рия дореформенной поры, писал в связи с этим Достоевский, выработала в «типе культурных русских людей», принадлежавших до 1861 года по преимуществу к «средне-высшему» дворянскому кругу, «законченные формы чести и долга» и вообще такие формы жизни, которые обладали своей внутренней художественной «завершенностью», а поэтому были способны производить и в романе на читателя «вид красивого порядка и красивого впечатления», хотя сами по себе эти формы дворянской жизни отнюдь не были идеальными, а дворянские понятия о «чести» и «долге» были весьма проблематичными (VIII, 474). «Еще Пушкин, — писал в связи с этим Достоевский, — наметил сюжеты будущих романов своих в „преданиях русского семейства“», и по намеченному им пути шли все главные романисты 50—60-х годов, вплоть до Льва Толстого (VIII, 474).

Пореформенная эпоха разрушила, по убеждению Достоевского, кажущиеся порядок и стройность, которыми обладала жизнь дворянства (и вообще «культурного слоя» русских людей) в прошлом; красивого типа старых дворянских героев «уже нет», — писал он. — «От красивого типа отрываются с веселою торопливостью куски и комки и сбиваются в одну кучу с беспорядствующими и завидующими. И далеко не единичный случай, что самые отцы и родоначальники бывших культурных семейств смеются уже над тем, во что, может быть, еще хотели бы верить их дети» (VIII, 475). В результате сотни и тысячи «родовых семейств русских с неудержимою силою переходят массами в семейства *случайные* и сливаются с ними в общем беспорядке и хаосе» (VIII, 476). Этим было вызвано обращение Льва Толстого в «Войне и мире» к «историческому роду», что дало ему возможность сохранить верность своей излюбленной теме — изображению «русского семейства средне-высшего культурного круга» — и в то же время найти в жизни подобных семейств необходимые ему как художнику «порядок», «законченность» и «красоту», которые уже ушли из жизни «внуков» этих семейств — представителей иного, пореформенного поколения дворянских «отцов» и «детей».

В отличие от Толстого периода «Войны и мира», Достоевский охарактеризовал себя как писателя, «не желающего писать лишь в одном историческом роде», «одержимого тоской по текущему» (VIII, 476). А отсюда выте-

кали, по убеждению Достоевского, и главнейшие его творческие задачи, определившие круг образов и тем русской действительности, находившихся в центре его внимания в романах и повестях 60—70-х годов.

Пореформенная эпоха, эпоха усиленной исторической «ломки» русского общества, с характерными для нее «летающими повсюду» «щепками», «мусором» и «сором» (VIII, 474), навсегда отодвинула в прошлое, по мнению Достоевского, образы тех «культурных» людей «средневысшего дворянского круга» (выраставших в обстановке устойчивой и упорядоченной жизни немногочисленных дворянских «семейств», объединенных общими традициями и родовым преданием), которым уделяли преимущественное внимание романисты предшествующего периода. Вместо прежних дворянских семейств с их внешним «благообразием», «красивыми» и «законченными» формами жизни, первичной «клеточкой», характерной ячейкой русской жизни в пореформенную эпоху стало «случайное семейство», лишенное внутренней связи и прочных родовых традиций. В качестве изобразителя именно таких «случайных семейств», «беспорядок» и «хаос» которых являлись, с его точки зрения, типичным, выразительным отражением того общего «беспорядка» и «хаоса», в которых пребывала русская жизнь в пореформенную эпоху, и рекомендует себя Достоевский.

Определяя задачи, стоявшие перед «романистом героя из случайного семейства» (VIII, 476) в отличие от романистов прежней, «помещичьей литературы» (Письма, II, 365), Достоевский указывал, что одну из этих задач он видел в том, чтобы выйти за пределы стоявшей в центре прежней литературы дворянской темы, шире вовлечь в сферу художественного изображения также жизнь других общественных слоев. Эту задачу, по мнению Достоевского, достаточно определенно выдвинули перед литературой уже Решетников и другие писатели-демократы 60-х годов. Произведения последних Достоевский отказывался считать «новым словом» русской прозы, признавая таким «новым словом» в творчестве писателей-демократов 60-х годов лишь поэзию Некрасова (XII, 348). Но все же он готов был видеть в этих произведениях выражение мысли о «необходимости чего-то нового» в русском художественном слове, «уже *не помещичьего*» (Письма, II, 365).

«Чувствуется, что тут что-то не то, — писал в связи с этим Достоевский, оглядываясь на предшествующую и на современную ему русскую литературу, — что огромная часть русского строя жизни осталась вовсе без наблюдения и без *историка.* По крайней мере, ясно, что жизнь средне-высшего нашего дворянского круга, столь ярко описанная нашими беллетристами, есть уже слишком ничтожный и обособленный уголок русской жизни. Кто ж будет *историком* остальных уголков, кажется, страшно многочисленных? И если в этом хаосе, в котором давно уже, но теперь особенно, пребывает общественная жизнь, и нельзя отыскать еще нормального закона и руководящей нити даже и шекспировских размеров художнику, то по крайней мере кто же осветит хотя бы часть этого хаоса и хотя бы и не мечтая о руководящей нити? Главное, как будто всем еще вовсе не до того, что это как бы еще рано для самых великих наших художников. У нас есть бесспорно жизнь разлагающаяся и семейство, стало быть, разлагающееся. Но есть, необходимо, и жизнь вновь складывающаяся на новых уже началах. Кто их подметит, и кто их укажет? Кто хоть чуть-чуть может определить и выразить законы и этого разложения, и нового созидания? Или еще рано? Но и старое-то, прежнее-то все ли было отмечено?» (XII, 36).

Вследствие «беспорядка и хаоса», характерных для жизни многих тысяч «случайных семейств» пореформенной России, работа «романиста героя из случайного семейства», по определению автора «Преступления и наказания» и «Подростка», — «работа неблагодарная и без красивых форм». Самые типы, рисуемые таким романистом, — «еще дело текущее, а потому не могут быть художественно законченными». В этой работе «возможны важные ошибки, возможны преувеличения, недосмотры» (VIII, 476). Однако просчеты и особые трудности, не отделимые от работы «романиста героя из случайного семейства», которому бы предстояло неизбежно не только ошибаться, но и «слишком много угадывать», не могут служить для романиста, «одержимого тоской по текущему», причиной отказа от его исторически важной и необходимой работы, — хотя бы потому, что, несмотря на свойственные ей «преувеличения» и «недосмотры», его работа послужит пусть не готовой, законченной художественной картиной, но все же ценным и необходимым «материалом

для будущего художественного произведения, для будущей картины беспорядочной, но уже прошедшей» эпохи, «минувшего беспорядка и хаоса» (VIII, 476).

3

Говоря об историческом значении народничества как «первой постановке вопроса о капитализме» в условиях пореформенной России, Ленин писал в 1897 году:

«...Народничество сделало крупный *шаг вперед* против наследства, *поставив* перед общественной мыслью на разрешение вопросы, которых хранители наследства частью еще не могли (в их время) поставить, частью же не ставили и не ставят по свойственной им узости кругозора. *Постановка* этих вопросов есть крупная *историческая* заслуга народничества, и вполне естественно и понятно, что народничество, дав (какое ни на есть) решение этим вопросам, заняло *тем самым* передовое место среди прогрессивных течений русской общественной мысли.

«Но решение этих вопросов народничеством оказалось никуда не годным, основанным на отсталых теориях, давно уже выброшенных за борт Зап. Европой, основанным на романтической и мелкобуржуазной критике капитализма, на игнорировании крупнейших фактов русской истории и действительности... Бывши в свое время явлением прогрессивным, как первая постановка вопроса о капитализме, народничество является теперь теорией *реакционной* и *вредной*, сбивающей с толку общественную мысль, играющей на-руку застою и всяческой азиатчине».[10]

Приведенные слова Ленина, непосредственно относящиеся к оценке народничества, так же, как цитированное в начале настоящей главы замечание об эпохе Толстого, имеют одновременно и более широкое методологическое значение. Они помогают историку русской культуры понять историческую силу и слабость не одного только народничества, но и многих других явлений русской общественной мысли и литературы — иногда весьма далеких от народничества по своему общему историческому содержанию, — которые тем не менее в своей критике капитализма и буржуазного строя жизни стояли на позициях,

---

[10] Там же, т. 2, стр. 483.

имеющих большие или меньшие точки соприкосновения с позицией народничества.

Достоевский отвергал революционные идеи народников. И однако, так же как идеям многих других славянофильских теоретиков, его критике капитализма и его решению вопроса о путях исторического развития России была свойственна определенная «народническая» окраска. Размышляя над развитием России после 1861 года и констатируя, вместе с народниками, возрастание в русской жизни удельного веса индивидуалистических, антагонистических элементов и тенденций, Достоевский в то же время, подобно народникам, считал капитализм для России *«упадком» «регрессом»*[11] и стремился найти в сложившемся строе русской жизни опору для развития русского общества по иному, антикапиталистическому пути. В признании роста социальных антагонизмов и усиления индивидуализма в русском обществе после реформы и в то же время — в стремлении задержать развитие этих антагонизмов, игнорируя «крупнейшие» новые «факты русской истории и действительности», заключаются черты, роднящие определенные важные тенденции взглядов Достоевского с народничеством при всем принципиальном, коренном различии социально-политического мировоззрения Достоевского, отвергавшего борьбу с самодержавием, и революционных народников 70-х годов, посвятивших свою жизнь самоотверженной борьбе с царизмом.

Революционеры 60-х годов во главе с Чернышевским еще не сознавали (и не могли сознавать) тенденции капиталистического развития как «*действительной* тенденции экономического развития России», ибо эта тенденция до 1861 года еще не определилась с достаточной отчетливостью. Достоевский же в 60—70-е годы, вместе с народниками, уже ясно видел «*действительную* тенденцию экономического развития России». И в то же время, подобно народникам, он не хотел ее признавать, стремился «*отговариваться* от противоречий» реального общественного развития, тем более горячо отстаивая самобытность исторического развития России, чем меньше реальных оснований оставалось у него для веры в эту самобытность[12] (вследствие чего вера эта не только у Достоевского, но и

---

[11] Там же, стр. 481.
[12] Там же, стр. 479—480.

у некоторых из народников вырождалась порою, по выражению Ленина, «до узкого национализма, граничащего с шовинизмом»).[13]

4

Основное зерно социально-исторического мировоззрения Достоевского — его критическое отношение к буржуазным порядкам и в то же время признание их «упадком», «регрессом» — определилось уже в 40-е годы.

Как свидетельствуют произведения Достоевского 40-х годов, углубленный интерес к проблемам современной ему исторической жизни России и Запада, желание путем исторического анализа понять «современный момент и идею настоящего момента» (XIII, 23) возникли у Достоевского на заре его деятельности. Уже в 40-е годы Достоевский остро сознавал, что современная ему русская жизнь представляет собой не нечто прочно установившееся, законченное, отлившееся раз навсегда в одни и те же извечные и неизменные формы, а нечто «созидающееся», «делающееся», что будущее России и Петербурга находится «еще в идее», «в пыли и мусоре» (XIII, 23). Сложившееся у Достоевского в молодые годы представление о русской жизни не как о чем-то устойчивом и определившемся, а как о «хаосе», «смеси», где «всё жизнь и движение» (XIII, 23), способствовало зарождению и укреплению интереса Достоевского к положению современной ему Западной Европы, к истории европейских революций и европейского социализма с целью осмыслить пути исторического развития России с учетом путей движения Запада. По собственным словам Достоевского (на следствии по делу петрашевцев), он в 40-е годы «желал улучшений и перемен», любил «читать и изучать социальные вопросы и с большим любопытством следил за переворотами западными», «допускал *историческую* необходимость настоящего переворота на Западе (т. е. революции 1848 года, — *Г. Ф.*)... *в ожидании лучшего*».[14]

И однако в тех же показаниях на следствии по делу петрашевцев, т. е. уже до каторги, Достоевский отчетливо

---

[13] Там же, стр. 480.

[14] Н. Ф. Бельчиков. Достоевский в процессе петрашевцев. Изд. АН СССР, М.—Л., 1936, стр. 141, 159, 167.

выразил свое скептическое отношение к результатам победы революции на Западе и указал на необходимость для России искать иных, по сравнению с Западом, средств разрешения социального вопроса.[15]

Признавая положение Запада «крайне бедственным»,[16] принимая многие критические выводы социалистических учений 40-х годов, Достоевский, по свидетельству А. П. Милюкова, уже в молодые годы, подобно Герцену и некоторым славянофилам, высказывал мысль, что в русской крестьянской общине заложены готовые «основы» той более высокой общественной формы, теоретические поиски которой составляют сущность западноевропейского социализма.[17]

Вследствие относительной скудости дошедших до нас свидетельств в настоящее время трудно определить, какое место скептицизм Достоевского по отношению к западноевропейскому буржуазному обществу и его вера в особый уклад русской жизни занимали в его мировоззрении уже в 40-е годы. По-видимому, они играли в общей системе взглядов молодого Достоевского лишь подчиненную, второстепенную роль. После каторги, в исторической обстановке 50-х и в особенности 60-х годов, роль указанных элементов в общем мировоззрении Достоевского изменилась. В пореформенную эпоху, в условиях, когда капитализм из более или менее отдаленной перспективы стал реальной тенденцией русской жизни, стремление отыскать в русском историческом прошлом и в современной русской общественной жизни залог возможности для России «гармонического», некапиталистического пути развития становится главным предметом размышлений Достоевского. При этом все свои наблюдения и выводы, касающиеся жизни современной ему России, Достоевский стремится критически проверить и прочно обосновать примером передовых стран Западной Европы после первой французской революции.

Замечательно, что Достоевский, как неоспоримо свидетельствует анализ его мировоззрения 60—70-х годов, яснее, чем кто бы то ни было из русских писателей его времени, не принадлежавших к революционно-демократиче-

---

[15] Там же, стр. 91, 92, 141, 142.

[16] Там же, стр. 141.

[17] А. П. Милюков. Литературные встречи и знакомства. СПб., 1890, стр. 181.

скому направлению, понял переломную роль французской буржуазной революции XVIII века в истории Западной Европы.

Достоевский писал, что «кровавая французская (а вернее, европейская) революция конца прошлого столетия» (XI, 312) положила начало новой эпохе в истории человечества. Исторический смысл этого переворота Достоевский видел в том, что в 1789 году политическая власть перешла на Западе из рук «дворян» в руки «буржуа» (XI, 312). Переход «политического главенства» в руки «буржуазии» (XII, 158) знаменовал наступление нового фазиса европейской истории, который, по убеждению Достоевского, продолжался вплоть до 70—80-х годов XIX века, до конца жизни писателя.

Бабёф, писал Достоевский в 1873 году, был «первым человеком», сказавшим «пламенным первым революционерам», «что вся их революция... есть не обновление общества на новых началах, а лишь победа одного могучего класса общества над другим» (XIII, 421—422). Этими словами Бабёф, по убеждению Достоевского, правильно определил буржуазный характер французской революции конца XVIII века.

В результате перехода власти от дворянства к буржуазии лишь «обновился деспотизм». «Новые победители мира (буржуа) оказались еще может быть хуже прежних деспотов (дворян)... „Свобода, равенство и братство“ оказались лишь громкими фразами и не более. Мало того, явились такие учения, по которым из громких фраз они уже оказались и невозможными фразами» (XI, 312).

Европейские революции XIX века, совершавшиеся на глазах писателя, и в частности революция 1848 года, не изменили, о чем многократно писал Достоевский, основного социально-политического результата французской революции XVIII века. Эти революции в конечном счете не только не поколебали власти буржуазии, но, напротив, способствовали дальнейшему росту благосостояния и могущества того капиталистического собственника, который, сменив у власти «короля», почувствовал себя «всем» (IV, 81).

«Интересы среднего сословия, — писал в 1862 году журнал Достоевского «Время», — никогда не были в то же время интересами целого народа. Возникши на

экономической почве, скопив в руках своих огромные богатства, среднее сословие, где оно ни возникало, всегда было представителем деспотизма капитала. Сплоченное в одно, оно везде стояло за капитал и старалось о подавлении им труда. Такова, например, французская буржуазия. Погрузившись в самый грубый материализм, она не может понять стонов народных и отказаться от безнравственных своих взглядов па вещи. И нигде нет такой ощутительной и явной вражды, как именно в тех странах, где буржуазия приняла сословный характер».[18]

Таким образом, Достоевский отчетливо видел классовый, антагонистический характер буржуазной цивилизации и буржуазного общественного строя, сложившихся в Западной Европе после великой французской революции. И в то же время, в противоположность представителям западноевропейской либерально-буржуазной мысли, верившим в возможность «смягчения» и постепенного исчезновения свойственных буржуазному обществу противоречий без уничтожения самых основ этого общества, Достоевский сознавал, что историческое развитие не смягчает, а обостряет противоречия буржуазной цивилизации: «Да оглянитесь кругом: кровь рекою льется, да еще развеселым таким образом, точно шампанское. Вот вам все наше девятнадцатое столетие, в котором жил и Бокль.[19] Вот вам Наполеон — великий и теперешний. Вот вам Северная Америка — вековечный союз... И что такое смягчает в нас цивилизация? Цивилизация вырабатывает в человеке только многосторонность ощущений и... решительно ничего больше... От цивилизации человек стал, если не более кровожаден, то уж наверно хуже, гаже кровожаден, чем прежде» (IV, 122—123).

Развитие буржуазного общества, по убеждению Достоевского, неминуемо ведет культурный мир к катастрофе. Чтобы предотвратить эту катастрофу — и в этом

---

[18] Время, 1862, № 3, Критическое обозрение, стр. 28.

[19] Имя Бокля возникло здесь в памяти героя повести Достоевского не случайно. В своей «Истории цивилизации в Англии» Бокль утверждал, что «воинственный дух» ослабляется с развитием буржуазной цивилизации, которое ведет к прекращению войн между народами. См.: Т. Бокль. История цивилизации в Англии, т. I. Пер. К. Бестужева-Рюмина. СПб., 1863, стр. 141—146. То место труда Бокля, где изложена эта идея либерального английского историка, должно было вызвать особое внимание Достоевского, так как в нем речь идет о России и о Крымской войне. — *Г. Ф.*

Достоевский готов согласиться с Бабёфом и другими европейскими социалистами — нужно уничтожить нравственные основы буржуазного строя жизни, перестроить человеческое общество на новых основаниях. Но как это сделать? И кто способен взять на себя инициативу этой перестройки? Ответ на эти вопросы обнаруживает все слабости и реакционные черты, свойственные мировоззрению Достоевского.

Как мы уже убедились, Достоевский не верил в то, что противоречия буржуазной цивилизации могут быть смягчены или ликвидированы на почве самой этой цивилизации, без уничтожения ее основ. Более того, Достоевский был готов признать историческую закономерность появления в Западной Европе после победы буржуазии социалистических учений, закономерность в XIX веке борьбы между пролетариатом и победившей буржуазией. Но, не веря в способность буржуазных классов устранить или хотя бы частично «смягчить» противоречия цивилизации, Достоевский вместе с тем не доверял и известным ему социалистическим учениям, не верил в способность пролетариата уничтожить трагические противоречия буржуазной цивилизации и заменить ее другой, более высокой, неантагонистической формой общества. В этом глубоком скептицизме по отношению не только к буржуазии, но и к пролетариату, который в эпоху Достоевского в России еще только возникал и о котором великий русский романист мог судить лишь на основании односторонне осмысленного им исторического опыта Запада, коренятся те реакционные черты, которые были присущи критике буржуазного общества в художественных произведениях и публицистике Достоевского.

5

В знаменитой главе июньского выпуска «Дневника писателя» за 1876 год, посвященной смерти Ж. Санд, Достоевский обосновал мысль об исторической закономерности появления идей социализма во Франции в начале XIX века. Ту же мысль об исторической закономерности возникновения социализма и о последующем развитии его от «утопических», «мечтательных» идеалов первых провозвестников социализма (к которым он относил Ж. Санд) к «политическому социализму», ставящему

своей задачей подготовку революционного переворота и передачу политической власти в руки «четвертого сословия» — европейского пролетариата, — Достоевский выражал и в других местах.

После первой французской революции, писал Достоевский в 1877 году, «та часть общества, которая выиграла для себя с 1789 года политическое главенство, т. е. буржуазия — восторжествовала и объявила, что далее и не надо идти. Но зато все те умы, которые по вековечным законам природы обречены на вечное мировое беспокойство, на искание новых формул идеала и нового слова, необходимых для развития человеческого организма, — все те бросились ко всем униженным и обойденным, ко всем, не получившим доли в новой формуле всечеловеческого единения, провозглашенной французской революцией 1789 года. Они провозгласили свое уже новое слово, именно необходимость всеединения людей уже не в виду распределения равенства и прав жизни для какой-нибудь одной четверти человечества, оставляя остальных лишь сырым материалом и эксплуатируемым средством для счастья этой четверти человечества, а напротив: всеединения людей на основаниях всеобщего уже равенства, при участии всех и каждого в пользовании благами мира сего, какие бы они там ни оказались» (XII, 158).

Эта «новая, еще мечтательная грядущая формула крайне-западного мира, т. е. обновление человеческого общества на новых социальных началах, — эта формула, почти все наше столетие провозглашавшаяся лишь мечтателями, научными представителями ее, всякими идеалистами и фантазерами, вдруг в последние годы изменяет свой вид и ход своего развития и решает: оставить пока теоретическое определение и воссоздание своей задачи и приступить прямо, прежде всяких мечтаний, к практическому шагу задачи, т. е. прямо начать борьбу, а для того — положить начало соединению во единую организацию всех будущих бойцов новой идеи, т. е. всему *четвертому*, обойденному в 1789 году сословию людей, всем неимущим, всем рабочим, всем нищим, и, уже устроив это соединение, поднять знамя новой и неслыханной еще всемирной революции. Явились интерналка, международные сношения всех нищих мира сего, сходки, конгрессы, новые порядки, законы — одним словом, положено *по всей старой западной Европе* основание новому status in statu,

грядущему поглотить собою старый, владычествующий в крайне-западной Европе, порядок мира сего» (XII, 159). «Социализм есть сила грядущая для всей Западной Европы» (XII, 166).

И однако, признавая временный, преходящий характер буржуазного государства, считая победу «четвертого сословия» над буржуазией на Западе исторически неизбежной, Достоевский не верил в освободительный характер грядущей пролетарской революции и испытывал страх перед нею.

Причину своей отрицательной оценки борьбы европейского пролетариата и перспектив грядущей пролетарской революции на Западе Достоевский отчетливо выразил еще в 1863 году в «Зимних заметках о летних впечатлениях», и с этого времени его отношение к западному пролетариату и пролетарскому социализму оставалось в основных своих чертах неизменным.

В язвительной, иронической манере, во многом близкой манере Герцена, описавшего в «Письмах из Франции и Италии» торжество сытой буржуазии во Франции и ее кровавую расправу над парижским пролетариатом в 1848—1849 годах, Достоевский в «Зимних заметках о летних впечатлениях» описал дальнейший этап в развитии французской буржуазии, преуспевающей под охраной бонапартистской империи, лицемерной, трусливо жмущейся от постоянного страха потерять свое место под солнцем.[20] Заявляя, что из всех лозунгов французской буржуазной революции XVIII века осуществился лишь один: власть буржуа, ставшего «всем», Достоевский указывает на формальный характер буржуазных идеалов свободы и равенства. Он замечает, что свобода в буржуазном государстве — это свобода для богатых, свобода для тех, которые имеют «миллион». «Дает ли свобода каждому по миллиону? — спрашивает Достоевский. — Нет. Что такое человек без миллиона? Человек без миллиона есть

---

[20] Вопрос о многообразных идейных и литературных перекличках антибуржуазной публицистики Достоевского и Герцена впервые поставлен в статье: А. С. Долинин. Достоевский и Герцен. В кн.: Достоевский. Статьи и материалы, I. Изд. «Мысль», СПб., 1922, стр. 275—324. Однако, при большой ценности собранного в указанной статье фактического материала, она методологически устарела, и вопрос этот нуждается в новом освещении.

не тот, который делает все, что угодно, а тот, с которым делают все, что угодно» (IV, 85).

Полемизируя с либералами-«западниками», Достоевский заявляет, что буржуазная цивилизация — «не развитие, а, напротив, в последнее время всегда стояла с кнутом и тюрьмой над всяким развитием». Цивилизация, пишет он, имея в виду социалистическую критику общества, «уже осуждена давно на самом Западе», где за нее стоит «один собственник», желающий «спасти свои деньги» (IV, 67).

Таким образом, в своей критике капиталистических порядков Запада Достоевский уже в 1863 году смог подняться до большой обличительной силы. Но в «Зимних заметках о летних впечатлениях» отчетливо отразились и реакционные черты, присущие его критике капитализма.

Критика буржуазной цивилизации в «Зимних заметках» носит романтический характер: Достоевский пользуется в своей критике капитализма отвлеченными библейскими, апокалиптическими образами. Будущее Запада представляется ему в виде фантастической картины разрушения и гибели культурного мира. Исходя из этого пессимистического взгляда на грядущие судьбы западной цивилизации, Достоевский выражает неверие и в то, что победа рабочего класса во Франции приведет к уничтожению буржуазного строя, к торжеству социализма. На Западе, пишет он, «все собственники или хотят быть собственниками», не исключая рабочего; «работники тоже все в душе собственники: весь идеал их в том, чтоб быть собственниками и накопить как можно больше вещей» (IV, 67, 84—85).

«Западный человек толкует о братстве как о великой движущей силе человечества, и не догадывается, что негде взять братства, коли его негде взять в действительности... Надо сделать братство во что бы то ни стало. Но оказывается, что сделать братство нельзя, *потому что оно само делается, дается, в природе находится. А в природе французской, да и вообще западной, его в наличности не оказалось, а оказалось начало личное, начало особняка...* Ну, а из такого самопоставления не могло произойти братства» (IV, 85; курсив мой, — *Г. Ф.*).

Эти слова Достоевского составляют ключ к главным противоречиям его исторического мировоззрения.

Достоевский был готов признать историческую закономерность тоски «западного человека» о «братстве». Но вместе с тем он утверждал, что в историческом прошлом Запада и в элементах его позднейшей социально-экономической жизни не было и нет реальных предпосылок для осуществления того идеала «братства», о котором тщетно мечтали западноевропейские социалисты, начиная с Бабёфа. Западноевропейский мир «толкует о братстве», но сам он весь целиком — снизу доверху — разъеден духом частной собственности, анархии и индивидуализма. Этот дух овладел на Западе не только угнетателями, буржуа, но и угнетенными, «работниками», которые, так же как буржуа, «все в душе собственники... такая уж натура» (IV, 84—85). Поэтому Достоевский полагал, что если «и возможен социализм, да только где-нибудь не во Франции» (IV, 88).

Итак, революция «четвертого сословия» на Западе неизбежна. Но вместе с тем эта революция, по Достоевскому, не осуществит идеалов социализма, ибо «работники» — сами «собственники». Подобно тому как великая французская революция передала власть из рук дворян в руки буржуа, грядущая революция «четвертого сословия» на Западе, по убеждению Достоевского, должна была лишь передать власть из рук одних «собственников» в руки других, но не должна была привести к грядущему освобождению человечества, к осуществлению того идеала «братства», путей к которому тщетно искали Бабёф и социалисты-утописты 30—40-х годов.

Скептическое отношение Достоевского к грядущей революции французских «работников» укрепляло его отрицательную оценку не только западноевропейского социализма его эпохи, но и идей русских революционных демократов 60-х годов.

Вся история западноевропейского мира, по Достоевскому, была историей постепенной победы духа «обособления» и «разъединения», победы «единичного, личного» начала над духом соединения и «братства». Великая французская революция XVIII века и ее результат — победа буржуазии в Западной Европе — явились последним, заключительным фазисом в истории трагического «обособления» и «разъединения» «западного» человечества. Главная задача России, в противоположность капиталистическим странам Запада, — предотвратить развитие в ней

тех исторических тенденций, которые на Западе привели к торжеству индивидуализма и собственнического начала, сохранить и развить основу того идеала «братства», который трагически разрушила история Запада.

Между тем русские революционеры, стремясь поднять крестьянство на борьбу с помещиками и самодержавием, хотят повести русское общество не по пути развития и укрепления в нем идеала «братства», но по пути тех же — безвыходных, по убеждению Достоевского, — социальных антагонизмов и катастроф, которые привели Западную Европу на грань переживаемого ею исторического кризиса. Стремясь субъективно, как и западноевропейские социалисты, к «братству», русские революционеры призывают не к социальному миру, а к борьбе, и этим объективно разрушают тот идеал «братства», который, по Достоевскому, свойствен русскому народу и русскому обществу в противовес народам Запада. Таков основной тезис, из которого Достоевский в 60—80-е годы исходил в своей полемике с русскими революционерами.

На глазах Достоевского происходило два связанных между собой, но при этом глубоко различных, полярно противоположных по своему общественному содержанию процесса. Одновременно с разложением крепостничества и развитием буржуазных порядков в России усиливалось брожение народных масс, которое находило отражение в росте освободительной борьбы против дворянства и буржуазии. В глазах же Достоевского *оба эти процесса фантастически сливались в единое целое.* Протест против антиобщественных, бесчеловечных сил капитализма, которые вели к росту нищеты и общественного неблагополучия, к разрушению семьи, к отрыву личности от народа, к ее внутреннему распаду и деградации, в творчестве Достоевского переплетался с несправедливой, ожесточенной полемикой, направленной против революционной мысли. И чем резче становился протест Достоевского против существующего общества, тем более резкий и несправедливый характер принимали зачастую его нападки на взгляды и деятельность представителей революционного движения.

Наблюдая упрочение капитализма на Западе, рост политического могущества буржуазии и усиление ее влияния на верхушку рабочего класса, Герцен в 50-х и в начале 60-х годов также высказывал сомнение в том, что

революция на Западе сможет победить. Герцен выдвигал мысль, что Россия, сохранившая крестьянскую поземельную общину, сможет благодаря этому помочь движению западноевропейских народов к социализму. Однако, в отличие от скептицизма Достоевского, скептицизм Герцена был, по выражению Ленина, «формой перехода от иллюзий „надклассового“ буржуазного демократизма к суровой, непреклонной, непобедимой классовой борьбе пролетариата».[21] Разрывая с буржуазными иллюзиями в социализме, Герцен трудным и мучительным путем двигался к иной, более высокой ступени революционного мировоззрения. Его скептицизм после 1848 года был следствием разочарования в утопических идеалах и средствах борьбы, а не разочарования в самой идее социализма. Идеализация общинного землевладения, положенная Герценом в основу его идеи «русского социализма», была отражением демократического, крестьянского требования земли, направленного против помещичье-крепостнического землевладения.

В отличие от Герцена, Достоевский в своей критике Запада и проповеди исторической самобытности России пошел по иному пути. Герцен стремился историческую роль России и ее преимущество перед Западом обосновать с материалистических позиций — особенностями сохранившейся в ней формы крестьянского землевладения, Достоевский же, идеализируя, подобно Герцену, крестьянскую общину, видел в ней одну из форм осуществления нравственных, религиозных идеалов, присущих русским народным массам. Он отвергал необходимость борьбы за изменение материальных условий жизни народа, за экономические и политические преобразования, выдвигая вместо нее реакционно-утопический идеал «примирения» господствующих классов и народа в единой, общей работе на «родной ниве».

Стремление противопоставить идеалам Герцена и других революционных демократов призыв к «примирению» между народом и господствующими классами, желание освятить этот призыв апелляцией к «народной правде», к религиозным, христианским идеалам православия обусловили реакционную окраску социально-политического мировоззрения Достоевского 60—70-х годов, сделали

[21] В. И. Ленин, Сочинения, т. 18, стр. 11.

его в полемике с революционной демократией 60—70-х годов о путях исторического развития России ее яростным противником и идейным антагонистом.

Достоевский справедливо критиковал мечтательный характер французского утопического социализма 30—40-х годов, говоря, что социализм этот — «наука в брожении», «алхимия прежде химии».[22] Но уже в 40-е годы XIX века — в те же годы, когда складывалось мировоззрение Достоевского, — Маркс и Энгельс дали революционной и социалистической теории ту научную основу, которой недоставало более ранним, известным Достоевскому формам революционного и социалистического мировоззрения. Маркс и Энгельс доказали с научной достоверностью, что буржуазное общество является в истории человечества не только величайшей разрушительной, но и величайшей созидательной силой, ибо оно создает те материальные социально-экономические предпосылки, которые впервые в истории делают возможным реальный переход к уничтожению классов и классового угнетения, к построению бесклассового, коммунистического общества. Выяснив исторически преходящий характер капиталистического строя, являющегося той последней формой классово-антагонистического общества, которой заканчивается «предыстория» человечества, Маркс и Энгельс вместе с тем вскрыли коренное, принципиальное различие между пролетариатом и другими выступавшими в прошлой истории угнетенными классами, между буржуазной и социалистической революцией. Основоположники марксизма показали, что, в отличие от других угнетенных классов, пролетариат не может освободить себя, не освобождая одновременно других трудящихся и угнетенных, что, в отличие от буржуазной революции, социалистическая революция пролетариата ставит своей целью не переход власти из рук одного класса собственников в руки другого, а уничтожение всякого классового гнета и эксплуатации.

Русские революционные демократы, так же как Достоевский, еще не сознавали различия между рабочим классом и крестьянством, между задачами пролетарски-социалистической и крестьянской революции. Но вера

---

[22] Н. Ф. Бельчиков. Достоевский в процессе петрашевцев, стр. 142.

в русскую крестьянскую революцию, которой они приписывали социалистический характер, побуждала их относиться к борьбе западноевропейского пролетариата за свое освобождение с тем же сочувствием, с каким они относились к борьбе русских крестьянских масс против самодержавия. Напротив, у Достоевского неверие в западноевропейский социализм и в революцию «четвертого сословия» на Западе укрепляло скептицизм по отношению к революционной борьбе не только на Западе, но и в России, побуждавший его к яростной полемике против идей русских революционных демократов и русской крестьянско-демократической революции.

Чернышевский и Добролюбов исходили в своей оценке перспектив общественного развития России из трезвого понимания противоположности интересов господствующих классов интересам народа. Они гениально сумели еще в годы до проведения крестьянской реформы понять, что подготовляемая правительством реформа неизбежно будет отвечать интересам помещиков, что подлинное освобождение народа может явиться лишь результатом народной революции. В противоположность этому в основе «почвеннических» идеалов Достоевского лежало ложное и реакционное по своему историческому содержанию, утопическое представление о возможности примирения враждующих сословий и классов. Идеализируя, так же как либералы 60-х годов, царское самодержавие и крестьянскую реформу 1861 года, Достоевский утверждал, что крестьянская реформа, проведенная руками господствующего класса, будто бы положила в России начало сближению сословий, которое должно привести дворянство и народ к духовному единению и братству. Опираясь на идеи славянофилов, Достоевский заявлял, что духовная связь между высшими классами и народом в России никогда не порывалась, в отличие от Западной Европы. В этом он видел одно из преимуществ исторического развития России, которое облегчит ей разрешение социальных антагонизмов не по западноевропейскому образцу — путем борьбы и революционных кризисов, — но путем примирения, путем духовного единения господствующих классов и народа.

Считая, что в России в противоположность западноевропейским странам не может возникнуть «взаимной вражды сословий» (XIII, 109), Достоевский настойчиво

доказывал, что особенность эта «заложена самой природой в духе русском, в идеале народном» (XIII, 41). Теоретическое отрицание противоположности интересов народа и господствующих классов, стремление противопоставить метафизически понятое национальное начало социальной борьбе приближали Достоевского ко взглядам славянофилов и определяли его глубокое расхождение с демократическим лагерем.

Достоевский сознавал, что в России, так же как на Западе, с XVIII века и вплоть до его времени постоянно углублялось «разъединение» между господствующими классами и народом, росла пропасть между ними. «С петровской реформой, с жизнью европейской, — писал он, — мы приняли в себя буржуазию и отделились от народа, как и на Западе».[23] Но, признавая все значение этого факта, он рассматривал «отделение» имущих и образованных классов русского общества от народа не как закономерное последствие социальных антагонизмов, определившихся в русской истории задолго до XVIII века, а лишь как «временное», исторически преходящее следствие петровских преобразований, не затронувших наиболее глубокой, исторически неизменной основы русской жизни, принципиально отличающей ее от жизни народов Запада.

Петровская реформа, утверждал Достоевский, была исторически необходима, так как старая московская Русь изжила себя и переживала уже до Петра серьезный кризис. Но преобразования Петра были навязаны народу деспотически, насильственно, и поэтому имели свою вредную сторону. Они вырыли пропасть между высшими, образованными классами и народом, привели к мучительному и болезненному отрыву образованных слоев от народной «почвы». Отрыв этот был до определенного времени исторически оправдан тем, что русской интеллигенции нужно было принять в себя наследие многолетнего развития европейской мысли, стать полноправной участницей в движении общечеловеческой культуры и образования. Теперь же, утверждал Достоевский, когда результат этот достигнут, задача образованной России — отка-

---

[23] Центральный государственный архив литературы и искусства, ф. 212, оп. 1, № 4, Записная тетрадь Достоевского 1864—1866 гг., стр. 25.

заться от своего векового разрыва с народом, сблизиться и соединиться с ним — возвратиться к родной «почве» и народному миросозерцанию. Образованные классы должны научить народ грамоте, передать ему накопленные ими культуру и образование, подкопать остатки сословных перегородок, а сами взамен получить сохраненные народом и утраченные ими идеалы «любви», «братства» и «всечеловеческого единения».

Достоевский исходил в своих философско-исторических построениях из отвлеченного противопоставления России — Западу, идеи «братства» — идее «разъединения» и «обособления». Идею «братства» он метафизически стремился вывести из «вечных» свойств человеческой «натуры», чудесно «сохраненных» русскими народными массами в силу особых исторических путей их развития и отличающих их от народных масс Запада. Русские же революционные демократы в лице Белинского и Герцена уже в 40-е годы вплотную подошли к мысли о том, что историческое развитие человечества определяется не развитием «идей», а более глубокими, социально-историческими закономерностями. Это позволило им выяснить единство основных путей социально-исторического развития России и Запада, показать определяющую роль борьбы народных масс не только в настоящем, но и в прошлые, более отдаленные эпохи исторического развития России. Выяснив, что для русской истории, так же как и для истории других народов, определяющее значение имели прежде всего социально-исторические условия жизни и положение широких народных масс, борьба угнетенных и угнетателей, революционные демократы подорвали основы славянофильской идеализации исторического прошлого России, корни метафизического представления о «вечных», не подверженных историческому развитию, «неизменных» чертах миросозерцания и психологии русских народных масс.

6

Таким образом, сила Достоевского — художника и мыслителя — определялась прежде всего тем, что в своих произведениях он с огромной силой запечатлел общественно-психологические тенденции и процессы, связанные с развитием капитализма в России, выступил как один из ве-

личайших критиков и обличителей буржуазной психологии и морали. И вместе с тем, подобно своим идейным антагонистам — народническим революционерам 70-х годов, Достоевский критиковал буржуазное общество, буржуазную психологию и мораль не с точки зрения будущего, а с точки зрения прошлого. Он смотрел на развитие капитализма как на «упадок», «регресс», «хаос», не сознавая прогрессивного, в конечном счете революционного характера капиталистического развития России. Ибо через все муки первоначального капиталистического накопления оно вело ее к пролетарской революции и к социализму.

И все же, при всей реакционности общественно-политического мировоззрения Достоевского (если рассматривать эго мировоззрение как целое), было бы неправильным сводить сильную сторону этого мировоззрения (так же, как и мировоззрения народников 70-х годов) только к его критическим элементам. Самый размах художественного критицизма Достоевского сложным, порой противоречивым образом был связан с ощущением им как мыслителем и художником таких глубинных процессов исторической жизни России и человечества, которые Достоевский в полемике со своими антагонистами не признавал или не хотел признавать, от которых он отворачивался и которые нередко яростно отрицал в своих романах или на страницах «Дневника писателя».

Как мы уже знаем, эпоха Достоевского представала перед его взором прежде всего в образе «хаоса». И вместе с тем Достоевский отчетливо чувствовал, что смысл его эпохи этим не исчерпывается. Он настойчиво искал в общественной жизни тенденции, которые вели не к «хаосу», а к «созиданию», не к «разложению», а к «гармонии».

Современное ему общество в России и в особенности на Западе переживало, по убеждению Достоевского, самую «роковую минуту» своей истории. И вместе с тем Достоевский не мог отделаться от мысли, что трагические переживания и блуждания человечества его эпохи были в конечном счете мучительным выражением «перерождения человеческого общества в совершеннейшее» (XII, 201).

В «фантастическом рассказе» «Сон смешного человека» (1877) Достоевский выразил свое общее понимание исторических судеб человеческой культуры. Герой этого рассказа — «смешной человек» попадает во сне на отдален-

ную от земли планету, на которой обитают «дети солнца» — «невинные и прекрасные» люди, живущие одной жизнью с природой, не знающие зла и страданий. В результате соприкосновения с человеком чуждой им, более высокой, но и более противоречивой культуры жители этой планеты теряют свою первобытную чистоту и невинность и их радостная, младенческая жизнь оказывается навсегда уничтоженной. Но уничтожив в силу своей развращенности первобытную чистоту и гармонию на другой планете, «смешной человек» отныне навсегда сохраняет в своем сердце идеал этой чистоты и гармонии, очарование которого он уже никогда не сможет позабыть и к которому всегда будет влечься с неистребимой силой. Пробудившись от сна и снова очутившись на земле, «смешной человек» посвящает свою жизнь «проповеди истины», которая состоит в том, что «люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле» (XII, 122).

Нетрудно понять связь идеи «Сна смешного человека» с убеждением Достоевского о «перерождении человеческого общества в совершеннейшее» как о конечной, определяющей исторической задаче его эпохи. Подобно обитателям далекой планеты, которую посетил «смешной человек», человечество, по мысли писателя, пережило в отдаленном прошлом младенческий «золотой век», когда оно не знало зла и страданий. Но это состояние первобытной чистоты и невинности должно было исторически неизбежно окончиться и смениться иной эпохой — эпохой пробуждающегося сознания и вместе с тем эпохой страданий, борьбы и противоречий. И лишь в результате прохождения через эпоху страданий, «хаоса», трагического разобщения людей, мучительной борьбы и блужданий человечество может, по убеждению Достоевского, завоевать для себя новую, более высокую мировую «гармонию».

Таким образом, несмотря на то, что будущее Запада представлялось Достоевскому нередко в картине апокалиптического «конца мира», а в России новая пореформенная действительность вызывала у него представление о «хаосе», Достоевский, хотя и смутно, все же угадывал и ощущал общий поступательный характер исторического развития человечества при всех свойственных ему уклонениях и противоречиях.

«В первобытных патриархальных общинах», заметил Достоевский в 1864 году в одной из своих записных книжек, человек жил «массами», «*непосредственно*». Но затем наступила «цивилизация», способствовавшая «развитию личности» и «личного сознания». Цивилизация привела к «отрицанию» личностью «непосредственных идей и законов» — «авторитетных, патриархальных законов масс»; она создала «враждебное, отрицательное отношение» личности к народу. Разобщенный с народом человек эпохи цивилизации «чувствует себя плохо, тоскует, теряет источник живой жизни, не знает непосредственных ощущений и все сознает». Но это состояние — «распадение масс на личности, иначе цивилизация» — есть «состояние болезненное», «переходное» к более высокой ступени развития человечества, которая должна способствовать восстановлению гармонических, согласных взаимоотношений личности и народа — привести к «возвращению» отдельного человека «в массу» при сохранении им «полного могущества сознания и развития».[24]

«Мы улетаем мысленно к счастливым жителям планет, чтобы отдохнуть от скуки и тоски земной жизни. Так точно прежде любили вспоминать *золотой* век; так некогда воображали себе Эльдорадо, где побывал и Вольтер, — или Новую Атлантиду, куда мысленно плавал Бакон Веруламский. Такие мечты очень многочисленны; они имеют техническое название — *утопий*, по имени острова *Утопии*, подробно описанного канцлером Томасом Морусом в 1516 году. По самому источнику таких созданий воображения видно, что они выражают более или менее высокие стремления человеческого ума; и действительно, часто в них высказываются возвышеннейшие и благороднейшие надежды и желания».[25] Эти слова из книги друга Достоевского Н. Н. Страхова (имевшейся в библиотеке автора «Сна смешного человека» и послужившей ему одним из источников при работе над этим рассказом) указывают на связь характерного для Достоевского идеала «золотого века» с заветами утопической гуманистической и социалистической мысли, хотя идеал этот и подвергся

---

[24] Там же. Наброски статьи «Социализм и христианство», стр. 21—22.

[25] Н. Страхов. Мир как целое. СПб., 1872, стр. 207.

в 60—70-е годы сложному переосмыслению под воздействием религиозных воззрений писателя.[26]

Достоевский постоянно возвращался в своих романах и публицистике к мечте о новом, будущем «золотом веке».

«...Неужели, неужели золотой век существует лишь на одних фарфоровых чашках?» (XI, 153). «Золотой век еще весь впереди» (XI, 367), — писал он в «Дневнике писателя». И, полемизируя с теми, кто отрицал реальность мечты о новом «золотом веке», Достоевский горячо доказывал, что будущий «золотой век» уже созидается в настоящем, что он потенциально заложен в современных людях, в их жизни и идеалах.

«О зачем не все в счастье? Картина золотого века. Она уже носится в умах и в сердцах. Как ей не настать!..». Приведенные слова вложены в черновых набросках к «Преступлению и наказанию» в уста Раскольникова. А признание Раскольникова в совершенном преступлении мотивируется здесь стремлением героя романа снова получить право «желать счастья людям и мечтать о золотом веке» — право, которого он лишился, став «подлым убийцей».[27]

Отказавшись от развертывания картины «золотого века» в «Преступлении и наказании», Достоевский перенес ее в позднейшие произведения — «Исповедь Ставрогина», «Подросток», «Сон смешного человека». Знаменательно, что внешним толчком, побудившим Достоевского вернуться к старому замыслу 60-х годов и вложить в уста Ставрогина описание «золотого века», было, по-видимому, появление в момент работы Достоевского над «Бесами» в славянофильском журнале «Заря» (1870, № 1) издевательской статьи Д. Анфовского (псевдоним, под которым скрылся бывший сотрудник «Времени» поэт и переводчик Ф. Н. Берг) «Скорое наступление золотого века». В связи с выходом книги В. В. Берви-Флеровского «По-

---

[26] Вопросу об отголосках социалистических утопий в рассказе «Сон смешного человека» посвящены статьи: В. Л. Комарович. «Мировая гармония» Достоевского. Атеней, 1924, кн. 1—2, стр. 112—142; Н. А. Хмелевская. Об идейных источниках рассказа Ф. М. Достоевского «Сон смешного человека». Вестиик Ленингр. гос. унив., 1963, № 8, стр. 137—140.

[27] Из архива Ф. М. Достоевского. «Преступление и наказание». Неизданные материалы. Подготовил к печати И. И. Гливенко. ГИХЛ. М.—Л., 1931, стр. 89.

ложение рабочего класса в России» Берг злобно иронизировал в этой статье (обратившей на себя внимание Достоевского и несколько раз упоминаемой в черновых материалах к «Бесам») над мечтой Флеровского и других, родственных ему мечтателей-социалистов о будущем «золотом веке». Это вызвало у Достоевского желание изложить и защитить — в противовес Бергу — свой поэтический идеал «золотого века». Причем, как свидетельствуют записные тетради Достоевского, картину «золотого века» в романе должен был первоначально рисовать не Ставрогин, а Успенский (прообраз Шатова) — персонаж, идеологически наиболее близкий автору.[28]

Достоевский неверно представлял себе путь к новому «золотому веку». В отличие от революционеров своей эпохи, которые, по определению автора «Дневника писателя», хотели «переродить человечество», «изменив насильно экономический быт его», Достоевский утверждал, что человек должен измениться «не от *внешних* причин», а «не иначе как от перемены *нравственной*».[29] И все же для творчества Достоевского было чрезвычайно плодотворным то, что историческая жизнь представала перед ним не только в аспекте «хаоса», «разложения», но и в аспекте «созидания», движения к новому «золотому веку». Стремление отыскать в историческом брожении настоящего первые, еще слабые ростки будущей «гармонии» обостряло внимание Достоевского к проблеме исторической связи настоящего и будущего. Это стремление побуждало писателя снова и снова пересматривать свое решение вопроса о путях, ведущих к будущему, искать в настоящем его зародыши и идеальные потенции. Вместе с тем оно давало Достоевскому возможность — вопреки реакционным тенденциям его общественного мировоззрения и его критики капитализма — нередко подойти к «отрицательным», «разрушительным» явлениям общественной жизни своей эпохи диалектически, ощутить в них не только разрушительное, но и движущее, творческое, исторически созидающее начало.

---

[28] Ф. М. Достоевский. Записные тетради. Изд. «Academia», М.—Л., 1935, стр. 131, 231, 423. Подробнее о статье Д. Анфовского см. в книге: Б. Эйхенбаум. Лев Толстой. Семидесятые годы. Изд. «Советский писатель», Л., 1960, стр. 22—25.

[29] Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина, ф. 93, 1. 2. 7, стр. 23.

Следует подчеркнуть, что будущий «золотой век» в представлении Достоевского не был одним лишь нравственным (или религиозным) идеалом. Свою утопию счастливого будущего человечества Достоевский — вопреки распространенным представлениям — связывал не только с осуществлением определенных религиозных и нравственных, но и известных *социально-экономических* предпосылок. Важнейшей из них, подобно народникам и Льву Толстому, он считал наделение русского крестьянства землей.

«Кто в стране владеет землей, — писал Достоевский, — те и хозяева той страны, во всех отношениях... Каков характер землевладения, таков и весь характер нации» (XII, 142—143). И в другом месте: «Весь порядок в каждой стране — политический, гражданский, всякий — всегда связан с почвой и с характером землевладения в стране. В каком характере сложилось землевладение, в таком характере сложилось и все остальное» (XI, 377).

Исходя из подобного, близкого народничеству, представления о связи между характером землевладения и всей организацией общества в целом, Достоевский утверждал, что для «русского человека» (и для русского крестьянина в особенности) «земля — все, а уже из земли у него и все остальное, то есть и свобода, и жизнь, и честь, и семья, и детишки, и порядок, и церковь — одним словом, все, что есть драгоценного. Вот из-за формулы-то этой он и такую вещь, как община, удержал...» (XI, 378).

С идеалом общинного владения землей Достоевский связывал не только прошлое, но и будущее человечества: «Если хотите переродить человечество к лучшему, почти что из зверей поделать людей, — писал он, — то наделите их землею — и достигнете цели» (XI, 377). «По-моему, работай на фабрике: фабрика тоже дело законное и родится всегда подле возделанной уже земли: в том ее и закон. Но пусть каждый фабричный работник знает, что у него где-то там есть Сад, под золотым солнцем и виноградниками, собственный, или, вернее, общинный сад, и что в этом саду живет и его жена, славная баба, не с мостовой, которая любит его и ждет, а с женой — его дети, которые играют в лошадки и все знают своего отца» (XI, 376).

Достоевский полагал, что в будущем обществе, где человек и природа, человек и земля будут нераздельны, дети будут «расти у отцов своих, не в каменных мешках, а среди

садов и засеянных полей, видя над собою чистое небо» (XII, 456). «В саду... детки будут выскакивать прямо из земли, как Адамы, а не поступать девяти лет, когда еще играть хочется, на фабрики, ломая там спинную кость над станком, тупя ум перед подлой машиной, которой молится буржуа, утомляя и губя воображение перед бесчисленными рядами рожков газа, а нравственность — фабричным развратом, которого не знал Содом» (XI, 377).

Таким образом, несмотря на религиозную оболочку, в которой выступал нередко в поздних произведениях Достоевского идеал «золотого века», исторически конкретные антикапиталистические черты, присущие этому идеалу, его определенная связь с народнической идеализацией крестьянской общины несомненны, как несомненна и связь этого идеала — при всех его исторических противоречиях — с исканиями гуманистической и демократической мысли эпохи.

Эту связь, так же как исключительное значение для творчества Достоевского устремленности писателя к идеалу гармонического будущего, к идее нового «золотого века», впервые правильно понял и отметил один из его наиболее резких антагонистов — великий русский сатирик-демократ М. Е. Салтыков-Щедрин в своем известном отзыве 1871 года об «Идиоте». «По глубине замысла, по ширине задач нравственного мира, разрабатываемых им, — писал о Достоевском Щедрин, — этот писатель стоит у нас совершенно особняком. Он не только признает законность тех интересов, которые волнуют современное общество, но даже идет далее, вступает в область предведений и предчувствий, которые составляют цель не непосредственных, а отдаленнейших исканий человечества». Яркое доказательство этого Щедрин видел в попытке Достоевского в «Идиоте» «изобразить тип человека, достигшего полного нравственного и духовного равновесия».[30]

Великий сатирик признал огромное значение «лучезарной» задачи, поставленной Достоевским в «Идиоте». И он же с грустью отметил резкое, кричащее противоречие, характерное не только для этого романа, но и для

---

[30] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полное собрание сочинений, т. VIII, Гослитиздат, М., 1937, стр. 438.

других произведений Достоевского: «...г. Достоевский,— писал Щедрин, — нимало не стесняясь, тут же сам подрывает свое дело, выставляя в позорном виде людей, которых усилия всецело обращены в ту самую сторону, в которую, по-видимому, устремляется и заветнейшая мысль автора. Дешевое глумление над так называемым нигилизмом и презрение к смуте, которой причины всегда оставляются без разъяснения — все это пестрит произведения г. Достоевского пятнами, совершенно им несвойственными, и рядом с картинами, свидетельствующими о высокой художественной прозорливости, вызывает сцены, которые доказывают какое-то уже слишком непосредственное и поверхностное понимание жизни и ее явлений».[31]

Задача, поставленная перед собой Достоевским в «Идиоте», — изобразить тип человека, достигшего «гармонии», полного нравственного и духовного равновесия», в значительной мере совпадала, по оценке Щедрина, с «конечной целью» передовой русской революционной и социалистической мысли, горячо стремившейся отыскать пути к такому общественному строю, который как раз и должен был создать необходимые условия для свободного гармонического развития человеческой личности. Но, мечтая, как и русские революционеры его эпохи, о «нравственном и духовном равновесии» человека, Достоевский — и в этом заключалось одно из трагических противоречий его творчества — отказывался признать реальным тот путь, который только и мог привести от мечты о гармоническом развитии личности и общества к действительному ее осуществлению.

В эпоху Достоевского лучшими выразителями передовых исканий человечества были русские революционеры 60-х и 70-х годов, представители западноевропейского социалистического рабочего движения. Между тем Достоевский не сознавал, что именно деятельность этих подлинно великих исторических деятелей той эпохи в наибольшей мере способствовала достижению будущей, искомой им «гармонии». Мечтая о новом «золотом веке», о нравственном равновесии человека, о людях, живущих в «саду», Достоевский отворачивался от революционного движения и даже нередко изображал его участников

---

[31] Там же.

в своих романах в грубо тенденциозном, карикатурном виде. Отвергая те революционные настроения, которые зрели в сознании народа и передовой, демократической части русского общества, русский романист рассматривал их как одно из проявлений современного «хаоса».

И все же в «Идиоте», как и в других романах Достоевского, слышится страстная тоска о счастливом будущем человечества, о грядущем «золотом веке». Именно к будущему «золотому веку», к мечте о гармонической жизни устремлены самые заветные мысли любимого героя Достоевского. Остро ощущая «хаос» и «безобразие» окружающей его жизни, сам становясь жертвой этого «хаоса», Мышкин в то же время носит в своей душе мечту о грядущем «примирении» и «братстве», о возможности всеобщего «счастья».

Вера Достоевского в то, что современная ему Россия через дисгармонию и «хаос» в конечном счете движется навстречу «гармонии», находила свое выражение в самой группировке образов его романов, в логике их сюжетного развития. Не случайно во всех последних романах Достоевского такую большую роль играют представители молодого поколения — юноши и дети. Достоевский как бы подчеркивает в каждом из своих последних романов — «Идиоте», «Подростке», «Братьях Карамазовых», — что трагический опыт жизни старших поколений поможет молодому поколению найти иные, правильные пути, поможет ему вывести человечество из хаоса и страданий на новую, светлую дорогу.

Но и те герои Достоевского, которые выступают как «разрушители» и «отрицатели», как носители начала общественного «хаоса» и «разложения», также озарены в его произведениях светом, исходящим из будущего, из искомого и предчувствуемого писателем «золотого века». Поэтому направленное на разрушение старого их отрицание оказывается в то же время таящим в себе скрытые зачатки и семена будущего, хотя это будущее, как представлялось Достоевскому, ложно, неправильно понималось и этими его героями, и демократической частью русского общества его времени. Умение Достоевского-романиста ощутить сложную диалектику исторического «разложения» и «созидания», разглядеть в самом «отрицании» и «хаосе» сложное, порою трагическое, болезненное выражение общего поступательного движения человечества к по-

стижению и осуществлению будущей мировой «гармонии» отчетливо проявилось при изображении таких его трагических героев-отрицателей, как Раскольников и Иван Карамазов.

7

Свою литературную деятельность Достоевский начал в период назревания революции 1848 года на Западе, в период подъема общественного движения 40-х годов в России. Вместе с другими своими передовыми современниками Достоевский был захвачен могучим обаянием освободительной, и в особенности социалистической, мысли 40-х годов. Влияние этой мысли привело молодого Достоевского в кружок Белинского, а позднее сделало его участником революционных собраний петрашевцев, за что Достоевский заплатил годами каторги и солдатской службы.

Поражение революции 1848 года оказало переломное воздействие на развитие всей европейской общественной мысли. Оно заставило разные классы и партии, разных политических деятелей, разных мыслителей во всех странах Европы подводить итоги революции, анализировать ее опыт, критически переоценивать в свете этого опыта политические, философские, эстетические представления, сложившиеся в 40-е годы. Эта задача, поставленная эпохой 50-х годов перед прогрессивной мыслью человечества, по-своему решалась Достоевским на каторге.

Только принимая во внимание это общее историческое содержание эпохи 50-х годов, можно правильно ответить на вопрос о той роли, которую сыграли годы пребывания на каторге в жизни Достоевского. Ошибкой, характерной для многих дореволюционных исследователей Достоевского, было то, что, подчеркивая (вслед за самим писателем) значение пережитого им на каторге для перелома, совершившегося в эти и следующие годы в его мировоззрении, они рассматривали этот перелом в узко биографическом плане, как факт индивидуального сознания Достоевского, обусловленный всецело специфическими условиями его развития.

Между тем при всем неоспоримом своеобразии и личности Достоевского, и тех условий, в которых он оказался после осуждения по делу петрашевцев, его идейной эво-

люции нельзя верно понять, если не учитывать общих особенностей исторической обстановки 50-х годов, значения тех новых вопросов, которые эта обстановка выдвинула перед русской и всей мировой мыслью.

Определяя то, что он считал самым важным для себя среди пережитого на каторге, Достоевский многократно указывал, что решающим событием его жизни, имевшим исключительное значение для него как человека и писателя, было его столкновение на каторге с народом, постоянное повседневное общение с ним. Основной итоговый вывод, к которому привело Достоевского это общение, он отчетливо сформулировал в письме к брату из Омска от 22 февраля 1854 года: «С каторжным народом я познакомился еще в Тобольске, и здесь в Омске расположился прожить с ними четыре года. Это народ грубый, раздраженный и озлобленный. Ненависть к дворянам превосходит у них все пределы, и потому нас, дворян, встретили они враждебно и с злобною радостию о нашем горе. Они бы нас съели, если б им дали ... „Вы дворяне, железные носы, нас заклевали. Прежде господином был, народ мучил, а теперь хуже последнего, наш брат стал“, — вот тема, которая разыгрывалась 4 года...» (Письма, I, 135—136). И далее: «Понятия об нашем преступлении они не имели. Мы об этом молчали сами и потому друг друга не понимали, так что нам пришлось выдержать все мщение и преследование, которым они живут и дышат, к дворянскому сословию» (Письма, I, 136).

Как свидетельствует не только приведенное письмо, но и позднейшее изображение острого социального антагонизма между каторжниками из народной среды и каторжниками из дворян, проходящее в качестве одного из основных мотивов через все содержание «Записок из Мертвого дома»,[32] именно сознание этого антагонизма было *главным выводом*, сделанным Достоевским на каторге, — выводом, явившимся исходным пунктом для всех его позднейших социально-философских и идеологических построений.

Народ ненавидит дворян, видя в них своих врагов. При этом он не сознает различия между дворянами-крепостниками и дворянами-революционерами, «не имеет понятия» о различии между ними — таков наиболее общий

[32] См. об этом далее, в главе III.

итоговый результат, к которому Достоевский пришел, пытаясь уяснить себе на каторге пути деятельности передового дворянина и вообще человека из образованных слоев общества в условиях тогдашней России.

В этом выводе, составляющем один из лейтмотивов последующего мировоззрения и творчества Достоевского, была своя исторически правдивая, сильная сторона и другая, слабая, ложная и ошибочная.

Достоевский был прав в том отношении, что дворянские и ранние разночинские революционеры 40-х годов, в том числе петрашевцы,[33] были еще в большинстве своем далеки от народа, а народ в свою очередь часто не выделял их из общей массы угнетателей. Но основная тенденция исторического развития, отчетливо проявившаяся в 60-е годы, состояла в преодолении этого мучительного разрыва, в сближении передовых, революционных элементов русского общества и наиболее сознательной, мыслящей части народных масс. Этой-то основной, хотя и пробивавшей себе в России 60-х и 70-х годов дорогу сквозь огромные препятствия, исторической тенденции Достоевский не сознавал и не учитывал ни в 1854 году, ни позднее. Исторически обусловленный разрыв между дворянскими в своем большинстве революционерами 40-х годов и народом Достоевский осмыслил внеисторически — как «вечный», будто бы непреодолимый разрыв, обусловленный тем, что современные ему революционные идеи по самой своей природе чужды народным массам, покоятся на таких социальных и нравственных основаниях, которые не принимаются и отвергаются народом.

Взгляд на народ и народное мировоззрение как на нечто раз навсегда данное, устойчивое и неподвижное по своей природе, нежелание видеть исторические изменения, происходившие в его эпоху в настроениях и мировоззрении русских народных масс, толкали Достоевского, подобно славянофилам, на путь идеализации тех сторон народной жизни и народного мировоззрения, которые в действительности претерпевали на его глазах острую историческую ломку. Признав основные свойства

---

[33] Последних Достоевский относил к тому же типу революционеров из «высшего», дворянского общества, что и декабристов (XII, 26).

русского народа и его идеалы исторически неизменными, Достоевский пытался осмыслить «сущность» народного миросозерцания с отвлеченно метафизической, нравственной точки зрения. Русский народ, по мысли Достоевского, издавна прочно выработал нравственные основы своего мировоззрения. Эти основы закреплены в непосредственном, живом чувстве народных масс, из которого как из наиболее точного критерия надо исходить при оценке любых факторов и явлений общественной жизни. То, что принимается нравственным чувством народа, согласно с ним, — истинно, то, что не принимается им, — ложно. Непонимание каторжниками идей дворянских революционеров, их равнодушие к этим идеям, явилось, по Достоевскому, следствием того, что идеи эти отвергаются нравственным чувством народа. Оно доказывает, что идеи эти несут на себе печать чуждого народу, враждебного ему мировоззрения образованных классов.

Этот односторонний и ошибочный вывод из трагических личных переживаний петрашевцев на каторге и из исторического опыта эпохи 50—60-х годов в целом, положенный Достоевским в основу его идеологических построений в следующие годы после каторги, был одним из источников острых противоречий мировоззрения и творчества Достоевского 60—70-х годов.

Достоевский вплотную подошел на каторге к верному пониманию слабости декабристов, петрашевцев и других русских революционеров из дворян. Он остро ощутил трагическую оторванность этих революционеров от народа. Если в 40-е годы в центре внимания молодого Достоевского стояла участь «бедных людей» из дворянской и разночинной среды, то в 60-е и 70-е годы главным вопросом русской общественной жизни для Достоевского становится вопрос о народе, поиски путей и средств, ведущих к объединению «лучших людей» из образованных классов с народом. Упорное выдвижение вопроса о народе, об активной роли народных масс в судьбах прошлой и современной России, взгляд на народ как на историческую «почву», в отрыве от которой невозможна и бесплодна деятельность отдельной личности, явились новым моментом в мировоззрении и творчестве Достоевского 60—70-х годов.

«Вопрос о народе и о взгляде на него, о понимании его теперь у нас самый важный вопрос, в котором заключается все наше будущее, даже, так сказать, самый прак-

тический вопрос наш теперь» (XI, 185), — писал Достоевский в 1873 году. С негодованием отвергая взгляд дворянской интеллигенции на народ как на «косную массу, немую и глухую, устроенную к платежу податей и к содержанию интеллигенции» (XII, 421), Достоевский горячо защищал мысль об *активной*, а не пассивной роли народных масс и в историческом прошлом России, и в определении современных ему и будущих путей ее развития.

«...Русский человек *не раб* и никогда не был им, несмотря на многовековое рабство» (XII, 351), — писал Достоевский. «Он неоднократно заявлял свою самостоятельность, заявлял ее чрезвычайными, судорожными усилиями...» (XIII, 497). «...Должно обратить внимание на то, с каким упором народ отстаивал целые века свое общественное устройство и все-таки отстоял... Что же это за явление, как не доказательство того, что народ наш способен к политической жизни?» (XIII, 251).

Достоевский настойчиво утверждал в 60-е и 70-е годы, что богатые и образованные классы уже сказали свое «слово» в исторической жизни России и что теперь «новое слово» нужно ожидать не от них, а от народа (XI, 181; XII, 433). «Позовите серые зипуны и спросите их самих об их нуждах, о том, чего им надо, — писал он перед своей смертью, в январе 1881 года, в последнем выпущенном им номере «Дневника писателя», — и они скажут вам правду, и мы все в первый раз, может быть, услышим настоящую правду» (XII, 438).

«Весь русский интеллигентный слой, т. е. все русские, стоящие над народом (теперь уже огромный слой, заметим это), — все, в целом своем, никуда не годятся, — читаем мы в одном из набросков к «Дневнику писателя», продиктованных Достоевским жене. — Весь этот слой, как слой, как целое, — до нельзя плохой слой... Верх нашей интеллигенции не только не может отъединить в себе, отдельно и исключительно, право изображать собою гражданство всей страны, но, напротив, без народа и сил, почерпаемых из него беспрерывно, утратил бы мигом и самую национальную свою личность».[34]

---

[34] Институт русской литературы АН СССР, ф. 100, № 29483. ССХб.12. Черновой вариант к «Дневнику писателя» (1877, июль—август, глава II).

И вместе с тем ожидание ответа на вопрос о будущем страны от народа, возросшее понимание роли народных масс в жизни России и человечества (в чем состояла одна из глубоких и сильных сторон мировоззрения Достоевского) причудливо объединялись во взглядах писателя с непониманием тех исторических изменений и сдвигов, которые совершались в положении и миросозерцании народа в пореформенную эпоху, с яростной полемикой против русских революционеров 60—70-х годов, стремившихся внести в массы революционное сознание и поднять их на борьбу с самодержавием. Это противоречие между правильным и глубоким по своему основному смыслу ощущением исторической роли народных масс для настоящего и будущего и непониманием реальных путей развития и борьбы народных масс, отрицанием исторической закономерности этой борьбы составляет характерную черту мировоззрения Достоевского в последние два десятилетия его жизни.

Достоевский горячо верил в активность русских народных масс, в то, что они призваны уже в его время сыграть решающую роль в жизни страны. И вместе с тем он отворачивался от революционных настроений народа, считая революционную борьбу выражением идеалов кучки оторванной от народной «почвы» дворянской интеллигенции. Великий романист страстно призывал народ к исторической жизни, горячо жаждал услышать от него «новое слово» — и вместе с тем считал, что это «новое слово» уже давно, раз навсегда сказано и что высшим выражением вековечных идеалов русских народных масс являются «связь народа с царем» (XII, 439) и «идея православия» — «всесветное единение во имя Христово», к которому и сводится будто бы весь «социализм народа русского» (XII, 435, 436).

Достоевский не понимал, что лишь пробуждение революционного сознания народных масс, их переход к активной революционной борьбе с устоями самодержавной и помещичьей России могли дать возможность народным массам сказать свое, подлинно «новое слово» в жизни России и что этим «новым словом» должна была стать не верность народа старым консервативным, монархическим и церковным идеалам и традициям, а, наоборот, полная их критическая переоценка, полное изживание народом этих традиций, Вот почему в споре Достоевского

с революционерами той эпохи прав был не Достоевский, а демократы 60-х годов и те последующие русские революционеры, которых сам Достоевский считал оторвавшимися от народной «почвы», несправедливо упрекая их за «барское» будто бы, высокомерное отношение к народу и его «идеалам».

Полемизируя с либеральной публицистикой и либеральными историками крестьянской реформы 1861 года, В. И. Ленин писал по поводу упреков либералов 60-х годов по адресу Чернышевского и его единомышленников в «беспочвенности» их революционных идей: «. . . вышло так, что представители сознательно враждебной либерализму демократической тенденции в реформе 1861-го года, казавшиеся тогда (и долгое время спустя) беспочвенными одиночками, *оказались* на деле неизмеримо более „почвенными", — оказались тогда, когда созрели противоречия, бывшие в 1861-м году в состоянии почти зародышевом. Участники реформы 1861-го года, смотревшие на нее с реформистской точки зрения, оказались более „почвенны", чем либеральные реформисты».[35]

Достоевский расходился с либералами 60—70-х годов. И в то же время, подобно либералам, он, как уже было показано выше, идеализировал реформу 1861 года, видел в ней не вынужденный, уродливый компромисс между крестьянством и самодержавием, а «добровольный» акт «освобождения» народа дворянством и царем — акт, наглядно доказывающий «бескорыстие» русского дворянства, являющийся гарантией возможного дальнейшего развития «братского» союза русского народа с самодержавием и «лучшими людьми» из дворянской среды. Именно идеализация крестьянской реформы 1861 года, оценка «добровольного» будто бы освобождения крестьян с землей как доказательства поворота России на путь неантагонистического социального развития легла в основу «почвеннических» идеалов Достоевского 60—70-х годов, его уверенности в том, что «пролетариев» в России «не будет» (XIII, 109).

В действительности, как доказала позднейшая история и как не раз вынужден был признавать сам Достоевский, крестьянская реформа 1861 года не только не открыла для

---

[35] В. И. Ленин, Сочинения, т. 17, стр. 90.

России возможности неантагонистического пути развития, не только не устранила для нее опасности капитализма, но как раз наоборот — неизбежно во много раз ускорила развитие капитализма в России и этим способствовала обострению в ней классовых антагонизмов и классовой борьбы, росту революционных настроений у широких трудящихся масс. Вот почему почвенными оказались на деле не упования Достоевского на «связь народа с царем» и не идеи либералов 60-х годов, а идеалы Чернышевского и других революционеров. Казавшиеся «беспочвенными» Достоевскому в 60—70-е годы, эти идеалы обрели свою историческую «почву» в развитии русской революции, в повороте русских народных масс на пути революционной борьбы с царизмом. Появление на арене исторической жизни в 90-е годы XIX века русского пролетариата, взявшего на себя роль вождя и руководителя народных масс в русской революции, позволило Ленину и другим русским марксистам с гораздо большей силой, чем это было возможно прежде, показать глубокую «почвенность» идей русских революционных демократов, охарактеризовать их историческую роль как предшественников русской социал-демократии. Этим был навсегда прочно и окончательно разрешен спор о том, кто в эпоху крестьянской реформы 1861 года и после нее правильно понимал наиболее глубокие и «почвенные» интересы народа, отстаивая точку зрения народного будущего, и кто защищал точку зрения прошлого.

Великая Октябрьская революция 1917 года открыла новую эпоху в жизни России. Народ, который Достоевский настойчиво призывал к «политической жизни» и от которого желал «в первый раз» услышать «настоящую правду», сказал свое слово, и это слово революционной правды оказалось иным, чем то, которое ожидал услышать от него в 60—70-е годы XIX века великий русский писатель. Мечта Достоевского о наступлении в России «царства мысли и света» (XI, 173), его страстное желание, чтобы русский народ открыл путь к светлому будущему для всего человечества, смогли осуществиться, так же как мечты других великих умов прошлого, только в результате социалистической революции, совершенной трудящимися под руководством рабочего класса и коммунистической партии. Отвергая и беспощадно критикуя сегодня, в условиях победившего социализма, все мертвое, отжившее и реак-

ционное в мировоззрении и творчестве Достоевского, советский народ высоко чтит в его лице писателя, который раскрыл мучения своей переходной эпохи, писателя, который, отвергая «формулу» буржуазного «единения людей», мечтая о будущем «золотом веке», горячо и убежденно связывал его наступление с «новым словом», которое скажет в истории России и человечества не меньшинство, не «одна», а «девять десятых» людей, остававшихся во мраке и не имевших возможности получить высшее развитие в условиях прежней, классовой, буржуазной цивилизации.



Глава II

ФОРМИРОВАНИЕ РЕАЛИЗМА ДОСТОЕВСКОГО. «БЕДНЫЕ ЛЮДИ». «ДВОЙНИК»

1

До появления первого романа Достоевского «Бедные люди» (1846) господствующим жанром литературы гоголевского направления были рассказ, повесть и физиологический очерк.[1] Для того чтобы подготовиться к созданию широких, обобщающих картин социальной жизни и прежде всего жизни Петербурга, литература 40-х годов должна была сначала постепенно овладеть самим материалом городской жизни, изучить разнообразные типы и явления, возникшие в 30-е и 40-е годы в результате начавшейся ломки крепостнической системы, преодолеть романтическую ходульность и условность. Как для самого Гоголя его повести 30-х годов послужили подготовительной ступенью к созданию «Мертвых душ», так коллективная работа учеников Гоголя должна была подготовить материал для новых реалистических художественных обобщений.

«Бедные люди» явились одним из первых свидетельств увеличивающейся зрелости гоголевского, реалистического направления 40-х годов. Опираясь на опыт разработки темы жизни Петербурга в гоголевских повестях и в физиологических очерках городских «типов», Достоевский не удовлетворился разрешением тех задач, которые ставили перед собой его предшественники. Его целью

[1] См. статью: Л. М. Лотман. Проза 40-х годов. В кн.: История русской литературы, т. VII. Изд. АН СССР, М.—Л., 1955, стр. 519—530.

было нарисовать не ряд разрозненных эскизов столичной жизни, но целостную, обобщающую драматическую картину жизни Петербурга, рассматриваемой в ее социальных противоречиях и антагонизмах.

Достоевский проводит в «Бедных людях» перед читателем целую вереницу городских «типов», от нищего до ростовщика и от мелкого чиновника до директора департамента. Но в отличие от авторов физиологических очерков или создателей нравоописательных повестей и рассказов из жизни чиновников — Е. П. Гребенки, Я. П. Буткова и других — Достоевский сумел подчинить изображение отдельных нарисованных им социальных типов единой, обобщающей мысли. Мысль эта проникает все произведение и определяет то место, которое занимает в нем каждый отдельный персонаж или эпизод, превращая их в элементы драматически развивающегося действия. Тема защиты человеческого достоинства «бедных людей», тесно связанная с передовыми демократическими и утопическими социалистическими идеями эпохи, стала в первом романе Достоевского стержнем, организующим все произведение. Она определила собой сюжетно-тематическое единство романа, выбор и группировку персонажей, лирическую проникновенность и трагический колорит произведения.

Создатели физиологических очерков 40-х годов еще не умели нередко отделить в своих героях то, что было обусловлено специфическими условиями труда и быта той или другой профессии или особого разряда городского населения, от того, что отражало общие условия жизни бедных людей. В очерках В. И. Даля, например, на первом месте стоит изображение особых, своеобразных черт быта данной группы населения («уральского казака» или «петербургского дворника»).[2] Достоевский же отчетливо сознает то общее, что объединяет различные группы «бедных людей» — от чиновника Макара Алексеевича до служанки Терезы и нищего-шарманщика. Он выдвигает на первый план в своем романе не особые, конкретные условия жизни того или другого разряда «бедных людей», но более широкий и общий социальный контраст между богатыми и бедными, сытыми и обездоленными.

[2] См. об этом в кн.: Б. Костелянец. Творческая индивидуальность писателя. Изд. «Советский писатель», Л., 1960, стр. 463—465.

В то же время, в отличие от Гоголя, Достоевский, как справедливо отметил еще Белинский, не довольствуется изображением горькой жизненной судьбы, социальной обездоленности бедного человека.[3] Под влиянием идей утопического социализма Достоевский стремится в «маленьком» человеке найти большого человека — человека, который способен благородно действовать, благородно мыслить и чувствовать, несмотря на свою нищету и социальную приниженность. В этом заключается тот новый вклад, который сделал Достоевский по сравнению с Гоголем в развитие темы «маленького» человека.

Одним из моментов, обусловивших определяющее значение творчества Гоголя для развития всего последующего русского реализма XIX века, является то, что при обрисовке своих персонажей Гоголь выдвинул на центральное место их социальную характеристику. Каждый из персонажей «Ревизора» наделен своим индивидуальным характером. И вместе с тем все персонажи гоголевской комедии прежде всего — чиновники, помещики, купцы. Не индивидуальные особенности характера, а чин, сословие, принадлежность к тому или иному социальному кругу определяют то место, которое они занимают в развитии сюжета комедии. Точно так же все главные персонажи «Мертвых душ» — прежде всего помещики, владельцы живых и «мертвых» душ, и именно их принадлежность к помещичьему классу определяет главное в их жизни и психологии. Даже гоголевские художники — Пискарев и Чартков — не столько разносторонне и тщательно индивидуализированные характеры, сколько два разных психологических варианта образа «петербургского» художника,[4] — представители определенной профессии и социальной среды. То же самое относится к *поручику* Пирогову, *коллежскому асессору* (майору) Ковалеву, *титулярным советникам* Поприщину и Акакию Акакиевичу. Не случайно герои гоголевских повестей о бедном чиновнике — Поприщин и Акакий Акакиевич — носят определенное имя в то время, как их антагонисты — «генерал», начальник департамента, в котором служит Поприщин, и

---

[3] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 552.

[4] Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. III, Изд. АН СССР, М.—Л., 1938, стр. 16.

«значительное лицо» — не имеют в повести индивидуального имени или фамилии. Это подчеркивает, что для сюжетного конфликта «Записок сумасшедшего» и «Шинели» важны не особенности их индивидуальных характеров, но типичные черты того привилегированного социального круга, который в их лице противопоставлен «маленьким людям» — Поприщину и Башмачкину.

Гоголевский принцип социальной типизации персонажей получил в 40-е годы свое дальнейшее развитие в творческой практике художников «гоголевского» направления.[5] Наряду с другими представителями «натуральной школы» 40-х годов из него исходил и молодой Достоевский в «Бедных людях».

Однако при всем огромном значении того метода характеристики, который был разработан Гоголем и писателями гоголевского направления 40-х годов, он имел и свою слабую сторону.

Гоголевский метод типизации был методом предельно выразительных, рельефных, но вместе с тем устойчивых, неизменных социально-нравственных характеристик. Он хорошо подходил для изображения *социальной статики*, для обрисовки неподвижной, прочно сложившейся и определившейся системы социальных отношений. Но он не был пригоден для изображения их *динамики*, т. е. для создания картины такого общества, в котором социальный и нравственный облик персонажей перестал быть чем-то устойчивым, раз навсегда данным, где люди оказались втянутыми в историческое движение и в ходе этого движения должны были подчас испытывать самые неожиданные, «фантастические» превращения.

Вот почему уже в 40-е годы некоторые из видных представителей гоголевской школы, сохраняя верность ее общему реалистическому направлению, в то же время отходят от гоголевского метода неподвижных, устойчивых нравственных и социально-типологических характеристик персонажей. Эти писатели стремятся сочетать признание социально-исторической обусловленности характеров и поведения своих героев с изображением их не в статике, а в динамике. Тем самым они выдвигают перед литературой новую задачу — нарисовать картину тех драматических изменений и превращений, которые человеческие

[5] Л. М. Лотман. Проза 40-х годов, стр. 528—529.

характеры исторически неизбежно претерпевали под влиянием кризиса крепостничества, развития в России элементов буржуазной экономики и культуры.

Одним из первых представителей гоголевской школы, вступивших на путь этих новых для литературы 40-х годов художественных исканий, был Достоевский.

Уже в «Бедных людях» Достоевский, в отличие от Гоголя, стремился не только показать жизнь своих героев в ее сложившейся и определившейся социальной статике, но и запечатлеть ее динамику. Герои Гоголя обычно с самого начала и до конца жизни принадлежат к одной и той же, определенной, устойчивой социальной среде. Так, не случайно Гоголь подчеркивает, что отец Акакия Акакиевича был чиновником и даже носил то же имя, что его сын, — этот штрих акцентирует прочность, устойчивость изображаемой Гоголем бюрократически-иерархической системы. Если тот или иной гоголевский персонаж (как, например, Чичиков или Плюшкин) проходит определенный, более или менее сложный путь развития, то и в этом случае развитие его, от начала до конца, протекает обычно внутри сферы сложившегося, устойчивого чиновничьего или поместного быта и подчиняется его писаным и неписаным законам. Иначе обстоит дело с героями Достоевского. Разорение отца Вареньки, переезд ее семьи в Петербург, смерть матери не только производят переворот в ее жизни, но и выбрасывают ее из сложившейся, привычной сферы быта дворянского общества, сближают с бедным чиновником Девушкиным и служанкой Федорой. А сам Девушкин мучительно сознает, что его одинокая труженическая судьба ставит его скорее на одну доску с «нищим», чем с другими «дворянами», его братьями по классу.

Таким образом, уже в «Бедных людях» Достоевский ставил своей задачей показать, что жизнь русского общества находится в движении, сопровождающимся изменением не только психологии и характеров людей, но и изменением их социальной сущности, которая в реторте жизни большого города претерпевает сложные химические превращения, теряя твердые, устойчивые очертания и становясь подчас противоречивой, трудно определимой и уловимой для художника. И в дальнейшем Достоевский, в отличие от Гоголя, стремится показать, что социальная сущность человека не представляет собой чего-то раз на-

всегда данного и неподвижного, но что она, как и все содержание его личности, изменяется под влиянием жизни, определяется всем сложным ходом исторического развития русского общества.

Было бы неверным думать, что отказ Достоевского от гоголевского метода устойчивых социально-типологических характеристик персонажей был шагом назад по сравнению с Гоголем. Метод этот не был пригоден для решения многих из новых задач, которые русская литература вообще и в особенности развитие русского реализма выдвинули перед писателями последующего периода. Вот почему не только Достоевский, но и многие другие крупные русские писатели 40—50-х годов, в том числе Тургенев, Герцен, Толстой, также отказываются в своем творчестве от следования гоголевскому методу характеристики персонажей, разрабатывают в своих повестях и романах более сложные и гибкие средства социально-психологической характеристики героя, взятого во внутреннем росте, движении и развитии.

В творчестве Гоголя второй половины 30-х годов персонажам, взятым под знаком устойчивой социально-типологической характерности, обусловленной местом их в сложившейся, неподвижной системе чиновничье-иерархических (или поместно-крепостнических) отношений, противостояли гневный, отвергающий ее голос великого писателя-патриота, его карающий смех и его мысль о «высоком назначении человека».[6] Последующим же русским писателям, начиная с 40-х годов, нужно было показать общественные отношения уже не в статике, а в историческом движении и развитии и вместе с тем, анализируя это развитие, раскрыть в самом реальном движении русского общества те пути, которые вели от настоящего к будущему, из мира «мертвых» в мир «живых» душ. Эту задачу по-разному, в соответствии с различной идеологической и социальной позицией отдельных писателей, решала вся русская литература после Гоголя, в том числе и молодой Достоевский.

В повестях Гоголя духовный мир Акакия Акакиевича или Поприщина изображен преимущественно под одним углом зрения — отражения в нем мертвящей скуки и

---

[6] Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. X, Изд. АН СССР, М.—Л., 1940, стр. 98.

идиотизма чиновничьего существования. Достоевский же понимает, что духовный мир бедного человека формируется под влиянием различных и даже противоположных общественных обстоятельств. Бедность, отсутствие образования, отупляющий труд принижают бедных людей, разъединяют их, но вместе с тем тяжелая жизнь обитателей «чердаков» и «подвалов» способствует возникновению у них взаимного понимания, ощущения солидарности с другими бедняками, рождает у трудящегося человека чувство гордости и презрения к праздным обитателям «раззолоченных палат»,[7] сознание своего превосходства над ними. Это более сложное понимание взаимодействия между характерами и общественными обстоятельствами позволило Достоевскому дать более многостороннее, чем у Гоголя, изображение психологии «маленького» человека.

Достоевский показывает, что разрушение старых сословных устоев, рост общественного неравенства и деклассации, особенно заметные в городе, являются не только отрицательными, но и положительными социальными факторами. Бедность обездоливает Макара Алексеевича и Вареньку, превращая их в «ветошку» (I, 7). Но в то же время она раскрывает им глаза и очищает их сердце, помогает им, несмотря на скованность их сознания различного рода предрассудками, критически взглянуть на окружающий мир, порождает у них более высокие по сравнению с представителями общественных верхов моральные идеалы и представления.

Поэтому внутренний мир Макара Девушкина и Вареньки Доброселовой качественно отличается от внутреннего мира Акакия Акакиевича или Поприщина. В Макаре Алексеевиче дано сложное сочетание отрицательного и положительного, духовной ограниченности и человеческой отзывчивости, в его размышлениях о жизни смешиваются пошлые социальные предрассудки и глубокие догадки о противоречивом устройстве современного ему мира. Он пишет о людях и предметах, попадающих в сферу его наблюдений, как чиновник, привыкший переписывать бумаги, которому самостоятельная мысль дается с трудом, и вместе с тем как поэт.

---

[7] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, стр. 554.

Жизнь «бедных людей» в понимании Достоевского является, таким образом, сложным проявлением не только различных, но и прямо противоположных начал — материальной бедности и душевного богатства, величайших лишений и невиданной щедрости, грубой прозы быта и возвышенной поэзии чувства. Это понимание сложной, противоречивой диалектики социальной жизни и человеческих чувств, оставшееся еще неизвестным Гоголю, позволило Достоевскому создать, по отзыву Белинского, сохраненному для нас П. В. Анненковым,[8] первый в России «социальный роман» из жизни большого города.

Стремление раскрыть перед читателем душевный мир героев во всей его внутренней сложности, показать характерное для их сознания противоречивое сочетание духовной бедности и богатства заставило Достоевского избрать для своего первого романа форму переписки героев. Не только Акакий Акакиевич, но и пушкинский Вырин описаны главным образом со стороны, о них рассказано в повести посторонним человеком. Их сравнительно несложный внутренний мир раскрыт Пушкиным и Гоголем в той мере, в какой это было можно сделать устами постороннего внешнего наблюдателя. Достоевский как бы переворачивает это соотношение: он дает героям возможность самим осветить не только весь свой внутренний мир, но и те впечатления, которые рождает у них окружающая действительность. Людей и события внешнего мира автор заставляет проходить перед умственным взором своих героев, раскрывая те разнообразные оттенки, которыми эти люди и события окрашиваются в их сознании в различные минуты душевной жизни Макара Алексеевича и Вареньки.

Разумеется, прием изображения «маленького человека» как бы изнутри, его собственными глазами был подготовлен в определенной мере уже предшественниками Достоевского. В «Станционном смотрителе» Пушкин значительное место отвел рассказу Самсона Вырина о судьбе его дочери; однако лишь начало этого рассказа передано от лица самого смотрителя, в дальнейшем автор излагает содержание рассказа Вырина своими словами, уже не сохраняя интонаций героя и не стремясь к передаче всей

---

[8] П. В. Анненков. Литературные воспоминания. Изд. «Academia», Л., 1928, стр. 447.

полноты его душевных переживаний. В «Шинели» Гоголь также временами в ходе рассказа меняет точку зрения: от изложения событий в условном восприятии рассказчика Гоголь переходит к передаче чувств, мыслей, речи самого Башмачкина. Однако полного вытеснения точки зрения рассказчика «голосами» самих героев здесь все же не происходит; напротив, герои Пушкина и Гоголя воспринимаются читателем в неразрывном единстве с отношением к ним рассказчика (между которым и его героями сохраняется все время значительная дистанция).

Более близкой к манере Достоевского представляется манера Гоголя в «Записках сумасшедшего», где рассказ ведется уже непосредственно от лица героя, в форме его «записок». Но именно здесь между манерой Гоголя и Достоевского обнаруживается особенно глубокое различие, выраженное едва ли не более резко, чем в «Шинели»: излагая содержание «записок» от лица Поприщина, Гоголь стремится подчеркнуть его духовную приниженность, взорвать его точку зрения изнутри, он указывает на несоответствие героя тому высокому представлению о человеке, которым Гоголь пользуется как *идеальным масштабом* для того, чтобы показать читателю, насколько его герой принижен и изуродован тем нездоровым и уродливым миром, в котором он живет. Лишь на последних страницах «Записок сумасшедшего», после того как рассудок его окончательно покидает, Поприщин на минуту обретает тот нормальный человеческий голос и то действительное достоинство, которых он был лишен раньше.

По сравнению с Поприщиным мысли и чувства героев Достоевского значительно тоньше и сложнее. В сознании их многое из переживаемого и наблюдаемого ими отражается уже не в кривом зеркале, как в сознании Поприщина до его сумасшествия, но человечески глубоко и значительно. Рассказ Макара Алексеевича и Вареньки об окружающем мире, о самих себе, о трудящихся людях, об их друзьях и врагах разрушает традиционные сословные взгляды и предрассудки, раскрывает истинную природу изображаемых людей и событий. Письма героев освещают трудный, зигзагообразный и противоречивый ход мысли маленького человека со свойственной ему «горячностью сердца» (I, 11), страдающего и бьющегося в тисках нужды, борющегося с ней, пытающегося осмыслить свою личную и общественную судьбу, но не обла-

дающего достаточной степенью сознательности для того, чтобы понять весь сложный механизм гнетущих его жестоких общественных сил и обстоятельств.

Достоевский раскрывает перед умственным взором каждого из двух своих главных героев широкую сферу жизни, дающую им богатый материал для наблюдений и выводов. Макар Алексеевич сталкивается с директором департамента, с ростовщиком, с отставленным и отданным под суд чиновником Горшковым, с литератором Ратазяевым, с нищим; Варвара Алексеевна — с помещиком Быковым, сводней Анной Федоровной, студентом Покровским и его пьяницей-отцом. Герой и героиня романа читают произведения Пушкина и Гоголя и вместе с тем — повести Ратазяева. Весь этот сложный и разнообразный жизненный опыт проводится автором через сознание персонажей: из писем героев читатель узнает о возбужденных каждой встречей у Девушкина или Вареньки мыслях и чувствах, о том, как герои реагируют, сталкиваясь с той или другой важной стороной социальной жизни или моральной проблемой. Читатель получает возможность, таким образом, не только узнать многие грустные стороны жизни «бедных людей», но и познакомиться с их субъективной оценкой своей жизни и жизни обитателей аристократических кварталов города. Он вынужден прислушаться к голосу «бедных людей», взглянуть на жизнь их глазами, перед ним раскрывается богатое человеческое содержание жизни бедняков.

Второстепенные персонажи романа выбраны Достоевским так, чтобы каждый из них — так или иначе — давал дополнительные штрихи для характеристики центральной социальной проблемы романа. Макар Алексеевич и Варенька наблюдают несколько жизненных драм, каждая из которых в той или иной степени соотносится с их личной драмой, является параллелью к ней. И в то же время наблюдаемые ими драмы раскрывают новые, другие стороны социальной трагедии разночинного демократического населения большого города. Фигуры помещика Быкова, Анны Федоровны, ростовщика, директора департамента освещают разные стороны социального мира, противостоящего «бедным людям». Судьба отца и сына Покровских, Горшкова, жертв Анны Федоровны — жены Покровского (соблазненной Быковым) и двоюродной сестры Вареньки, Саши, — представляют собой различные индивидуально-

психологические варианты той же драмы «бедных людей», которую переживают главные герои. Таким образом, Достоевскому удается достичь в «Бедных людях» сочетания большого индивидуального разнообразия персонажей с глубокой социальной типичностью каждой из сюжетных линий романа.

Форма переписки героев, которой Достоевский воспользовался в «Бедных людях», еще в XVIII веке получила широкое распространение в русском и западноевропейском сентиментальном романе (в романах Ричардсона, Руссо, молодого Гете, в России — Ф. Эмина), так как она давала возможность с особой полнотой раскрыть перед читателем внутренний мир героев, подвергнуть их переживания детальному анализу.

В романе, написанном от лица автора (или рассказчика), рассказ о событиях обычно хронологически значительно отделен от самих событий, которые к тому времени, когда начат роман, мыслятся уже совершившимися в более или менее отдаленном прошлом, дошедшими до своей развязки. В романе же в письмах (или в романе-дневнике) каждое событие, подвигающее действие вперед, сразу, непосредственно после того, как оно совершилось, пропускается через призму эмоциональных и интеллектуальных оценок персонажей до того, как успело разыграться следующее событие, изменяющее отношения персонажей между собой. Таким образом, форма романа в письмах позволяет обрисовать ряд последовательно сменяющихся этапов жизни героев в их собственном эмоциональном освещении. Взаимоотношения персонажей дробятся здесь на ряд ступеней, каждую из которых автор имеет возможность изобразить в эмоциональном восприятии самих героев, все время сочетая в изложении эпическое начало с лирическим. Соединение обычных приемов эпического изображения с детальным психологическим анализом и лирическим тоном изложения и привлекло внимание молодого Достоевского к форме романа в письмах, которая в литературе 30—40-х годов хотя иногда и встречалась, но применялась гораздо реже, чем в XVIII и в начале XIX века.

Однако если Достоевский, воспользовавшись для своего первого романа формой романа в письмах, следовал определенной, уже сложившейся литературной традиции, то самое применение им этой традиции было глубоко

оригинальным, новаторским и необычным.

В сентиментальном романе XVIII века и в романтическом романе или повести начала XIX века герои, от лица которых дается переписка, — это обычно молодые, страстные и в то же время добродетельные герои-любовники, противопоставленные окружающему миру, в котором они не находят отзвука своим высоким романтическим порывам и идеалам. Таковы герои «Новой Элоизы» Руссо — Юлия Вольмар и ее возлюбленный Сен-Прё — или гетевский Вертер. В романе же молодого Достоевского в качестве героев, между которыми ведется переписка, выступают не ставшие традиционными к этому времени возвышенные, романтические натуры, с их обычными мятежными страстями и бурной экзальтацией, а старый, сгорбленный и некрасивый чиновник в потрепанном вицмундире, живущий в «углу» на кухне и являющийся предметом насмешек для окружающих, и ничем не примечательная, скромная девушка, вынужденная шитьем зарабатывать себе на жизнь. И эти рядовые, малозаметные герои, столь необычные для традиционного «романа в письмах», не только не осмеяны автором, но, наоборот, в них он открывает сокровища души и сердца, которые делают их в глазах читателя интересными и значительными, не уступающими по своему человеческому достоинству героям «Страданий молодого Вертера» или «Новой Элоизы».

Необычные, новые герои «романа в письмах» приносят в него с собою и новое содержание, иной художественный стиль и язык. Для гоголевского Акакия Акакиевича новая шинель стала источником величайшего самоотвержения и жизненных испытаний. Точно так же герои Достоевского на каждом шагу вынуждены ощущать материальную нужду, зависимость не только от мира людей, но и от мира вещей. Чай, сахар, хлеб, сапоги, вицмундир — все это становится для Макара Алексеевича предметом серьезнейшего внимания и обсуждения в его письмах. Но внимание героя к материальной обстановке и вообще к жизненной «прозе» не делает его смешным, так как в борьбе с нуждой и лишениями проявляются его самоотвержение, отзывчивость и душевное богатство.

Форма переписки позволила Достоевскому соединить трезвый рассказ об объективной социальной трагедии «бедных людей» с теплотой и лиричностью, отличающей

его первый роман. И вместе с тем форма эта позволила молодому писателю сделать язык героев одним из средств их углубленной социально-психологической характеристики. В отличие от персонажей писателей-сентименталистов и романтиков (например, героев романа Ж. Санд «Жак» (1834), также написанного в эпистолярной форме),[9] герои Достоевского пишут свои письма, пользуясь не возвышенно-сентиментальным, условным «языком чувства», — самый язык писем Девушкина и Вареньки обусловлен их социальным бытием и духовным развитием. Так же как язык гоголевских героев, язык Макара Алексеевича и Вареньки отражает уровень их культуры, является своего рода масштабом, который, помимо воли, а иногда и вопреки желанию героев позволяет читателю измерить их человеческие возможности. Переходы от косноязычного чиновничьего «слога» к более свободной поэтической речи и, наоборот, от этого более поэтического языка к тупому канцелярскому жаргону в речи Девушкина выявляют различные грани его душевной жизни, помогают писателю создать ощущение живой объемности внутреннего мира персонажа. Эти переходы позволяют Достоевскому поручить Девушкину роль не только наблюдателя, но временами и судьи окружающих его общественных условий. «Макар Девушкин не только организует в своих письмах-рассказах характер бедного человека, но и отражает в них лик сказочника, „образ автора“», — справедливо пишет В. В. Виноградов, подводя итог своему исследованию языка «Бедных людей».[10]

Действие «Бедных людей» начинается весной. В первом письме к Вареньке, помеченном восьмым апреля, Макар Алексеевич пишет о том, что в его «уголочке» «растворили окошко; солнышко светит, птички чирикают, воздух дышит весенними ароматами, и вся природа оживляется» (I, 6). Но, в отличие от многих других весен, воспетых предшественниками молодого Достоевского, весна, которую он описывает уже в первом своем ро-

---

[9] Перевод «Жака» (без семи глав, запрещенных цензурой) был напечатан в «Отечественных записках» в августе-сентябре 1844 года (тт. XXV—XXVI), в те месяцы, когда Достоевский кончал работу над первой редакцией «Бедных людей», вскоре дважды переработанной — в декабре 1844 и в феврале—марте 1845 года (Письма, I, 73—75).

[10] В. Виноградов. О языке художественной литературы. Гослитиздат, М., 1959, стр. 489.

мане, — это городская весна, увиденная из окна мрачного жилища бедняка. Сразу же за восторженными строками, посвященными весне, в письме Макара Алексеевича следует стыдливое, полное умолчаний описание «трущобы», в которой он живет, и занимаемого им на кухне, за перегородкой «уголочка» (I, 7).

Познакомив читателя с характерами обоих главных героев и их взаимоотношениями, Достоевский на время прерывает переписку героев, чтобы от лица Вареньки, в форме ее записок, рассказать о прошлом героини. Записки открываются воспоминаниями о детстве Вареньки, проведенном в деревенской «глуши», — детстве, которое было «самым счастливым временем» ее жизни (I, 18). С переездом в Петербург для Вареньки и ее родителей сразу же начинается новая, трудная пора. Это подчеркнуто сравнением между картиной осени в деревне, которую покидает Варенька, и в городе: «Когда мы оставляли деревню, день был такой светлый, теплый, яркий; сельские работы кончались; на гумнах уже громоздились огромные скирды хлеба, и толпились крикливые стаи птиц; все было так ясно и весело, а здесь, при въезде нашем в город, дождь, гнилая осенняя изморозь, непогода, слякоть и толпа новых, незнакомых лиц, негостеприимных, недовольных, сердитых!» (I, 19).

Записки Вареньки дают возможность молодому романисту обрисовать становление характера героини и показать социальные истоки ее жизненной судьбы. История разорения отца Вареньки воспринимается читателем как вариант истории деклассации и гибели множества подобных провинциальных дворянских семей, как явление, глубоко типичное для России 40-х годов. На типичность положения Вареньки и ее матери, которые остаются после смерти Варенькиного отца без всяких средств к жизни, одинокими и беззащитными среди враждебного им большого города, указывает близость их судьбы к судьбе другого такого же одинокого и голодного бедняка — студента Покровского.

Уже в первых письмах Макара Алексеевича и Вареньки мелькают многочисленные образы персонажей второго плана, окружающих главных героев. Верная помощница и покровительница Вареньки Федора, «исключенный из службы» чиновник Горшков, слуги квартирной хозяйки Девушкина (которые фигурируют в его

письмах под «приставшими» к ним комическими, водевильными прозвищами Терезы и Фальдони) — таковы представители пестрого мира петербургской бедноты, жалкое и униженное положение которых родственно положению Девушкина и Вареньки. Записки Вареньки вводят в поле зрения читателя ряд новых персонажей, дружественных или враждебных героине. Таковы уже упомянутый студент Покровский, его пьяница-отец, сводня Анна Федоровна и т. д. В дальнейшем Достоевский пользуется описаниями скитаний Девушкина по Петербургу для того, чтобы углубить и расширить социальный фон романа. Заступничество Девушкина за Вареньку и переезд его на новую квартиру привели к серьезному перелому в его жизни (которую он до этого коротал в своих четырех стенах). Сфера его столкновений с окружающей средой, область его наблюдений бесконечно расширяются. Это дает автору возможность познакомить читателя с жизнью петербургских улиц, обрисовать на страницах романа ряд характерных городских типов — от ростовщика до нищего.

История героических, но в то же время и трагически безуспешных попыток, предпринимаемых Девушкиным с целью выбраться из тисков нужды, и его злоключений подготавливает кульминационную сцену романа — сцену встречи Девушкина с «его превосходительством» — директором департамента, где служит Макар Алексеевич. Сцена эта в «Бедных людях», как и в гоголевской «Шинели», — не простой бытовой эпизод, она приобретает под пером Достоевского обобщающее, почти символическое значение. В силу этого даже незначительные детали ее насыщаются огромной выразительностью, неизгладимо врезаются в сердце героя и в память читателя. Жалкая фигура героя (которую он сам видит в зеркале), его поношенный вицмундир, его висевшая на ниточке и внезапно отскочившая пуговица, которую Девушкин бросается поднимать, — все эти детали рисуют незабываемыми, резкими чертами трагическую обездоленность «бедного человека». И вместе с тем они подчеркивают слабость Девушкина, его неспособность действенно бороться с враждебными ему социальными силами.

Сцена в кабинете «его превосходительства» позволяет романисту показать и другое. Она свидетельствует о том, что никакие отдельные «добрые» поступки представителей общественных верхов не могут облегчить социальные

страдания «бедных людей». Деньги, которые «его превосходительство», тронутый страдальческим видом героя, дает Девушкину, ничего не меняют в его судьбе или в судьбе Вареньки. Раскрывая в единой, предельно обобщенной картине всю меру социальной приниженности героя, сцена встречи Девушкина с «генералом» подготавливает трагическую развязку романа. Не имея сил бороться с судьбой, Варенька соглашается стать женой своего бывшего соблазнителя Быкова, хотя и сознает, что в доме мужа ее ждут новые страдания, а может быть, и ранняя смерть. Девушкин, духовно и физически сломленный решением Вареньки, не способен ее удержать. Последние письма героев, полные раздирающей душу скорби, датированы автором концом сентября. Таким образом, роман, начавшийся весной, в пору радостного пробуждения жизни природы, заканчивается осенью, за которой для обоих героев следует мрачная, безрадостная «зима» жизни.

Особую роль при обрисовке характеров главных героев романа играет, как уже отмечалось выше, литературный стиль их писем. Письма Макара Алексеевича и Вареньки выдержаны автором в сходной, сентиментальной манере. Подобно героям сентиментального романа XVIII века, герои Достоевского придают особое значение жизненным мелочам, о которых они пишут с повышенной эмоциональностью. Незначительные детали быта, вроде выставленного на окне цветочного горшка, опущенной или поднятой занавески, становятся для Макара Алексеевича или Вареньки поводом для пространных «чувствительных» излияний. Письма героев, особенно Девушкина, пестрят уменьшительными формами, восклицаниями, страстными вопросами, не находящими ответа.

Сентиментальный стиль писем Макара Алексеевича и Вареньки был воспринят некоторыми представителями современной Достоевскому критики (в частности, Аполлоном Григорьевым) как своеобразное обновление традиций русского и западноевропейского сентиментализма. Между тем на деле сентиментальный стиль в «Бедных людях» имеет другие истоки, чем у писателей-сентименталистов XVIII века.

Для представителей сентиментализма «чувствительный», сентиментальный стиль был выражением «естественного» строя души человека, не испорченного цивилизацией и предельно близкого к природе. В противоположность

этому Достоевский показывает, что сентиментальное отношение к природе свойственно не человеку, близкому к природе, а наоборот — далекому от природы городскому человеку.

Девушкин и Варенька — люди, которых окружает огромный, враждебный и чуждый им мир. В этом мире они чувствуют себя бесприютно и одиноко. Поэтому-то они относятся с повышенной чувствительностью к тем немногочисленным явлениям жизни, которые источают для них свет и тепло. Таково происхождение их своеобразной, несколько наивной и архаической сентиментальности.

Таким образом, наделяя Макара Алексеевича и Вареньку повышенной «чувствительностью», Достоевский отнюдь не выступает в качестве запоздалого продолжателя сентименталистских традиций. Сентиментальную окраску душевной жизни своих героев Достоевский, в отличие от писателей-сентименталистов, делает предметом углубленного художественного анализа, рассматривает как порождение определенной, специфической социальной обстановки и жизненных обстоятельств. Благодаря этому сентиментальный стиль писем Макара Алексеевича и Вареньки становится для Достоевского средством их социальной и психологической характеристики; стиль этот помогает романисту выявить не только душевное богатство, но и черты духовной ограниченности, присущие его персонажам. Отсюда многочисленные случаи юмористической, иронической трактовки в романе сентиментального строя душевной жизни героев и их языка.

Особенно отчетливо теплое, но вместе с тем и ироническое отношение романиста к Девушкину ощущается там, где Девушкин излагает свою оценку прочитанных литературных произведений. Следуя примеру Гоголя, Достоевский делает читаемые Девушкиным произведения Пушкина и самого Гоголя своеобразным масштабом, который выявляет умственный «потолок» героя, свойственную ему меру эстетического понимания, и это облегчает для читателя задачу оценки героя, анализ его силы и слабости.

2

Второе произведение Достоевского — «петербургская поэма» «Двойник» (1846) — и в идейном, и в жанровом отношениях явилось новым звеном в творческом развитии писателя.

Главная тема «Двойника», как и «Бедных людей», — тема человеческого достоинства бедного человека и его права на счастье. Но к этой теме (которую Добролюбов считал одной из главных тем всей передовой литературы 40-х годов) Достоевский подходит теперь с иной стороны. Если в «Бедных людях» он стремился прежде всего показать гуманность, свойственную «бедным людям», их нравственное превосходство над обитателями богатых домов и аристократических кварталов, то в «Двойнике» акцентируется другое — то отрицательное, губительное влияние, которое общество оказывает на психологию «маленького человека». Господин Голядкин, герой «Двойника», в минуту, когда он после долгих лет усердной и тоскливо-однообразной службы почувствовал себя, наконец, близким к осуществлению своих весьма прозаических и скромных чиновничьих мечтаний, терпит постыдное и унизительное поражение в борьбе за руку дочери «его превосходительства». Это выбивает Голядкина из колеи обыденного существования, делает его жертвой постепенно развивающейся душевной болезни. Болезнь обостряет его страдания, вызывает у него кошмарное чувство унижения и боли и в то же время обнаруживает в нем глубоко запрятанные прежде черты подлого карьериста и интригана, которые в запутанном сознании Голядкина вырастают в фигуру ненавистного ему, ведущего против него борьбу «двойника». Этим гротескно-фантастическим сюжетом Достоевский воспользовался в «Двойнике», чтобы показать внутреннюю противоречивость сознания своего героя, порожденную социальным унижением, нелепостью и несправедливостью чиновничье-иерархического мира, душевной раздвоенностью Голядкина.

Писатели-романтики Э.-Т.-А. Гофман и Э. По пользовались мотивом страшного «двойника» для того, чтобы показать трагические борения добра и зла в душе выдающейся, необычной личности — личности, которая противостоит «толпе», живущей в мире мещанской обыденности и прозы. Достоевский же, идя вслед за Гоголем, делает предметом своего психологического анализа именно человека «толпы», рядового чиновника, и в его душе вскрывает сложную борьбу противоречивых чувств и побуждений, которая приобретает разнообразные, комические и трагические, грани. Господин Голядкин переживает ту же драму внутреннего раздвоения, его мучат те же страшные виде-

ния и кошмары, которые посещали романтических героев Гофмана или В. Ф. Одоевского. Но при этом Голядкин все время остается самым обыденным чиновником, обреченным на пошло-чиновничье существование и духовно порабощенным им. Поэтому даже в наиболее фантастических его видениях причудливо сочетаются кошмарный бред больного воображения и самая пошлая, обыденная проза. Сочетание мрачного, причудливо-фантастического гротеска и пошлой обыденности и создает особую поэтическую атмосферу «Двойника». Образ Голядкина-младшего, подобного во всем реальному Голядкину, но являющегося при этом своеобразным сгущением наиболее подлых и унизительных качеств его души (в которых Голядкин-старший сам себе боится признаться), явился для Достоевского исходной точкой на пути к разработке темы психологического «подполья» героя-индивидуалиста и к одному из самых гениальных его позднейших творческих достижений в этой области — на пути к образу черта в «Братьях Карамазовых».[11]

Достоевский начинает изложение «похождений господина Голядкина» с того момента, когда болезнь героя уже определилась, хотя еще и не приняла того рокового характера, который она получила под влиянием потрясений, пережитых Голядкиным в течение одного дня, — дня бесчисленных разочарований и унижений. Описание событий этого рокового дня составляет своего рода затянувшуюся экспозицию романа. Под влиянием кошмарных событий этого дня в воображении Голядкина впервые возникает образ двойника, как бы рождающийся из сырой и холодной мглы ноябрьской петербургской ночи. Исчезнувшее за ночь видение утром возникает снова: с этого момента оно уже не оставляет больного воображения героя, постоянно терзает его, доводит до полного безумия.

В отличие от «Бедных людей», «Двойник» написан от лица рассказчика. В первых четырех главах (до появления двойника) Достоевский подчеркнуто объективно излагает происходящие события. Он описывает разговор

---

[11] Преемственная связь между Голядкиным-младшим и образом черта (глава «Кошмар Ивана Федоровича») в «Братьях Карамазовых» отмечена В. Ф. Переверзевым в его книге «Творчество Достоевского» (М., 1912, стр. 153).

Голядкина с лакеем, его выезд из дому в наемной карете, посещение им доктора Крестьяна Ивановича так, как эти события должны были представляться внешнему наблюдателю (который не может не увидеть странности поступков и многих рассуждений героя, но которого они в то же время ставят в тупик). В дальнейшем, однако, сохраняя ту же внешне объективную манеру рассказа, Достоевский незаметно переходит к изложению событий с точки зрения самого героя, описывая окружающих людей и предметы внешнего мира так, как они представляются больному воображению Голядкина. Двойник, рожденный расстроенным рассудком героя, описывается в романе как живое, вполне реальное лицо, действующее рядом с другими героями (лишь отдельные намеки автора указывают на его призрачность). На глазах читателя двойник героя испытывает быструю психологическую трансформацию. от крайнего самоунижения и смирения переходя к столь же неумеоенной развязности и цинизму. Его взаимоотношения с Голядкиным и другими персонажами становятся все более разнообразными и сложными. Благодаря этому события романа окрашиваются своего рода внешней условной «авантюрностью», хотя на самом деле то, что случается с Голядкиным, приобретает характер «приключений», лишь преломляясь в его больном воображении: в действительности больного Голядкина окружает тот же пошлый и прозаический мир чиновничьего существования, в котором он жил прежде.

Закончив работу над «Двойником», писатель первое время полагал, что повесть «удалась» ему «до не́льзя», но уже вскоре с разочарованием писал брату: «Мне Голядкин опротивел. Многое в нем писано наскоро и в утомлении... Рядом с блистательными страницами есть скверность, дрянь. из души воротит, читать не хочется» (Письма, I, 87, 89). В позднейшем отзыве о «Двойнике» Достоевский писал в 1877 году: «Повесть эта мне положительно не удалась, но идея ее была довольно светлая, и серьезнее этой идеи я никогда ничего в литературе не проводил. Но форма этой повести мне не удалась совершенно» (XII, 297—298).

В отличие от «Бедных людей», молодой Достоевский отказался в «Двойнике» от изображения широкого социального фона. Лишь отдельные сцены — бал у Олсуфия Ивановича, ряд сцен в департаменте, эпизоды

отношений героя с лакеем Петрушкой — рисуют в реалистических гоголевских красках пошлость нравов той чиновничьей среды, которая окружает героя и которой обусловлено его отношение к жизни. Внимание автора сосредоточено на передаче того фантастического отражения, которое получает в помутившемся сознании Голядкина конфликт героя с окружающим миром. Изображение душевных терзаний, растерянности, фантастических галлюцинаций героя отодвинуло в повести на второй план анализ реальных, жизненных истоков его судьбы и его трагических переживаний. В этом в конечном счете — корень того, что при всей оригинальности замысла «Двойника» в произведении этом Достоевскому не удалось достичь художественного уровня первого своего романа. «Двойник» явился скорее для писателя интересным экспериментом, чем произведением, которое могло рассматриваться, подобно «Бедным людям», как шаг вперед в развитии основного — социально-критического — направления русской литературы 40-х годов. По сравнению с «Бедными людьми» горизонт Достоевского в «Двойнике» сужен. Анекдотичность сюжета, сочетание в «Двойнике» реального плана с ирреальным, фантастическим, сосредоточение действия вокруг фигуры одного главного героя, тема «подполья» — все это уводило «петербургскую поэму» Достоевского в сторону от основной линии развития русского романа и повести 40-х годов.

И все же, при всех недостатках «Двойника», ему принадлежит важное место в истории формирования реалистического метода и художественного стиля Достоевского. В этой повести определилась та особенность реализма Достоевского, которой он сам придавал (как это видно не только из позднейшего его отзыва о «Двойнике», но и из других его многочисленных эстетических высказываний) важнейшее значение, а именно — сочетание реализма с тяготением к изображению не простого и обыденного, а сложного, исключительного и даже «фантастического».

В фельетоне «Петербургские сновидения в стихах и прозе» (1861) Достоевский назвал героя «Двойника» «фантастическим титулярным советником» (XIII, 158). И здесь же Достоевский отметил (имея в виду, в частности, критические статьи Белинского), что «еще в сороковых годах» его самого «называли и дразнили фантазе-

ром» (XIII, 160). «Двойник» явился в творчестве Достоевского первой — еще неудачной — попыткой художественных поисков в том направлении, которое сам Достоевский позднее охарактеризовал, в отличие от более спокойного и эпического по своему складу реалистического искусства большей части своих писателей-современников, как «реализм... доходящий до фантастического» (XII, 94).

Выступая против идей русских романтиков 30-х годов, развивая в полемике с ними принципы своей реалистической эстетики, Гоголь горячо защищал право писателя на изображение повседневных, обыденных, празднично-заурядных характеров и событий. Если одним из излюбленных героев романтической поэмы был «дикий горец в своем воинственном костюме», то перед реалистической прозой встала, по определению Гоголя, задача найти место в области искусства для образа «судьи в истертом фраке, запачканном табаком».[12] Защищая значение подобных «обыденных» образов и сюжетов для русского критического реализма 30—40-х годов, Гоголь писал в 1836 году: «Непостижимое явление: то, что вседневно окружает нас, что неразлучно с нами, что обыкновенно, то может замечать один только глубокий, великий, необыкновенный талант. Но то, что случается редко, что составляет исключения, что останавливает нас своим безобразием, нестройностию среди стройности, за то схватывается обеими руками посредственность... Если собрать все мелодрамы, какие были даны в наше время, то можно подумать, что это кунсткамера, в которую нарочно собраны уродливости и ошибки природы или, лучше, календарь, в котором записаны... все странные происшествия».[13]

В эпоху Гоголя развитие реализма в русской литературе вызывало потребность в борьбе против «исключительных», «странных», «необыкновенных» персонажей и сюжетов, излюбленных писателями-романтиками, требовало защиты «низкой», «обыденной», «вседневной» действительности как предмета художественного изображения и обличения. Это было обусловлено не только задачами борьбы с господствовавшими еще романтическим искус-

---

[12] Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VIII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1952, стр. 53.

[13] Там же, стр. 182—183.

ством и эстетикой, но и тем, что наиболее характерным, распространенным, «вседневным» явлением русской жизни, с которым литература должна была вести в 40-е годы беспощадную борьбу, была, по выражению того же Гоголя, ее гнетущая обыденность, — «страшная, потрясающая тина мелочей»,[14] опутавшая русскую жизнь и не дававшая выхода ее свежим силам.

Но уже в эстетике и творчестве самого Гоголя второй половины 30—40-х годов защита права художника на изображение «обыденной» действительности, «холодных, раздробленных, повседневных характеров» сочеталась с утверждением элементов нового, не романтического, а реалистического понимания «фантастического» и «исключительного» в искусстве. Недаром наиболее общей, универсальной формой изображения современной ему крепостнической действительности для Гоголя-реалиста стала форма анекдота, «необыкновенного происшествия», «совершенно невероятного события», т. е. форма своеобразного художественного парадокса, подчеркивающая «несообразность», внутреннюю противоречивость и ненормальность изображаемой писателем повседневной, обыденной действительности, ее несостоятельность перед судом разума и справедливости. Иногда (в «Носе», «Записках сумасшедшего», «Шинели») эта форма вела к прямому возрождению если не психологической (как у Достоевского), то сюжетной «исключительности» и фантастики — на иной, чем у русских романтиков 30-х годов, уже реалистической основе.

Таким образом, борьба с романтически «необыкновенным» и «исключительным», борьба за приближение сюжетных коллизий, характеров и психологии к нормам «обыденной», «вседневной» жизни сочеталась у Гоголя со стремлением передать принципиально иными, чем у романтиков, реалистическими средствами «фантастичность» самой реальной жизни дворянско-крепостнического общества. Последняя в изображении автора «Ревизора» и «Мертвых душ» насыщена уродливыми, комическими, а порой и трагическими столкновениями, хотя и рождающимися из глубины вседневной «потрясающей тины мелочей»,

[14] Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VI, Изд. АН СССР, М.—Л., 1951, стр. 134.

но нарушающими однообразие, сложившийся, привычный ход повседневной действительности. Характерный для Гоголя метод изображения призрачности и фантастичности мира «мертвых душ» в формах реалистической сатиры впоследствии развивал Щедрин, также соединивший в своем творчестве изображение «повседневного» и «исключительного», «обыденного» и «фантастического». Еще раньше, чем у Гоголя, та же тенденция к сочетанию реализма и «фантастики», хотя и в иной форме, форме углубленного психологического реализма, проявилась, по мнению Достоевского, в творчестве Пушкина.

Намечая для русского романа в качестве одной из возможных линий его развития линию художественной разработки «преданий русского семейства», Пушкин, по словам Достоевского, дал вместе с тем образцы и всех других «форм искусства», в том числе первые в русской литературе образцы «искусства фантастического» (Письма, IV, 178). Подобными образцами Достоевский считал «Скупого рыцаря», «Пиковую даму», «Египетские ночи» — произведения, в которых отразился интерес поэта не к сравнительно простым, цельным и гармоничным, а к более сложным, противоречивым характерам и явлениям исторического прошлого и настоящего.

В своих произведениях, написанных после «Двойника», Достоевский выступает в качестве продолжателя линии подобного психологически углубленного реализма, сочетающего в себе настойчивое внимание к «текущей» действительности, стремление проникнуть путем реалистического анализа в смысле ее каждодневных явлений с интересом к психологически сложным, «фантастическим» характерам и драматическим моментам человеческой жизни.

В «Неточке Незвановой» (1849), на одной из первых страниц этого незавершенного романа, героиня, характеризуя своего отчима, музыканта Ефимова, пишет о нем: «Это был *самый странный*, самый чудесный человек из всех, которых я знала» (II, 5; курсив здесь и далее мой, — *Г. Ф.*). И дальше: «Ему было двадцать два года, когда он познакомился с одним *странным* человеком... Связь эта была *необъяснимая и странная*» (II, 5, 6).

Через несколько страниц, рассказывая о письме, полученном помещиком от француза-скрипача, которому Ефимов продемонстрировал свою игру на скрипке, героиня

снова замечает: «И, наконец, письмо это было *необъяснимо*. . .».

Дальше, характеризуя свою жизнь в детстве, на чердаке, с матерью и отчимом, героиня пишет о себе и своей семье: «Все вокруг меня стало походить на ту волшебную сказку, которую часто рассказывал мне отец и которую я не могла не принять в то время за чистую истину. Родились *странные* понятия. Я очень хорошо узнала, — но не знаю, как это сделалось, что живу в *странном* семействе» (II, 24). «Я не удивляюсь тому, что среди таких *странных* людей, как отец и мать, — я сама сделалась таким *странным, фантастическим* ребенком» (II, 26). «Меня испортила *фантастическая*, исключительная любовь моя к отцу» (II, 28).

После смерти матери и отчима героиня переселяется в дом князя — и здесь снова все окружающее представляется ей «странным» и «чудесным»: «Я начала жадно присматриваться ко всему новому, так внезапно меня окружившему. Сначала мне все казалось странным и чудным, все меня смущало: и новые лица, и новые обычаи, и комнаты старого княжеского дома. . .». «К тому же какая-то, еще неясная мне самой, тоска все более и более нарастала в моем маленьком сердце» (II, 55). «Князь жил в своем доме чрезвычайно уединенно. . . Все его уважали, и даже видно было, любили его, а между тем смотрели на него, как на какого-то чудного и странного человека. Казалось, и он сам понимал, что он очень странен, как-то не похож на других, и потому старался как можно реже казаться всем на глаза. . .» (II, 56).

Неточка Незванова настойчиво сравнивает свою жизнь и окружающий ее мир с «волшебной сказкой» (II, 24, 26), с «романом» (II, 38), с причудливым «сном» (II, 53). Все эти сравнения имеют один и тот же смысл — подчеркнуть «странность», «фантастичность», «исключительность» окружающей ее действительности, которая предстает перед ней самой и перед читателем ее записок не как некий устойчивый, «нормальный» и размеренный быт, отлившийся в раз навсегда данные, прочно сложившиеся, твердо освященные обычаем и преданием формы, а как нечто потерявшее устойчивый жизненный облик, причудливое, глубоко «ненормальное» в своей обыденности.

В цитированном выше фельетоне «Петербургские сновидения в стихах и прозе» Достоевский дал развернутую

автохарактеристику этого творческого метода, неразрывно сочетавшего в себе «реализм» повседневной обыденной жизни и сложную психологическую «фантастику» «петербургских сновидений». Достоевский разъясняет здесь, что все сюжеты и характеры его повестей 40-х годов возникли из размышлений и наблюдений над повседневной жизнью Петербурга. Но вместе с тем эта обыденная жизнь уже в молодые годы перестала восприниматься им только под знаком обыденности. Внимательно «разглядывая» ее, он увидел «какие-то странные лица». Всё это были «странные, чудные фигуры, вполне прозаические, вовсе не Дон-Карлосы и Позы» — и в то же время «какие-то фантастические» (XIII, 158).

Герои «Бедных людей» чужды недостатков сытых и обеспеченных представителей господствующего класса. Они лишены эгоизма, бескорыстны и самоотверженны. И вместе с тем в сознании каждого из героев «Бедных людей» «добро» противоречиво уживается со «злом». Макар Алексеевич сочувствует голодному мальчику, самоотверженно помогает Вареньке и одновременно полон «амбиции», ревностно оберегает свое «дворянское» достоинство, презрительно именует слуг «мужичьем». Варенька глубоко признательна Макару Алексеевичу и Федоре за их заботы о ней и вместе с тем поступает с ними жестоко. Эта противоречивость сознания «бедных людей», едва намеченная в первом романе Достоевского, в дальнейшем становится для писателя центральной художественной проблемой. Что делает Голядкина несчастным, жалким, покорным судьбе бедняком и одновременно подлым выскочкой и карьеристом в душе? — спрашивает Достоевский в «Двойнике». Как возможно соединение в душе одного и того же — и притом часто обиженного судьбой, «бедного» человека — самоотвержения и эгоизма, любви и утонченного своекорыстия, добра и зла?

Именно открытие подобного сложного сочетания добра и зла, общественно положительных и отрицательных качеств в психологии *одного и того же человека*, и притом не только человека из среды богатых и привилегированных общественных верхов, но и из среды забитого и униженного мелкого городского люда, или пылкого и благородного по своей натуре петербургского «мечтателя» — составляет основу психологического реализма Достоевского.

Та же героиня «Неточки Незвановой», которая характеризует окружающий ее мир как фантастический «сон», пишет о своем отчиме, музыканте Ефимове, что он «заблудился в собственном сознании о самом себе» (II, 13). Отсюда — причудливое соединение в Ефимове на первый взгляд несоединимого: «судорожного» (II, 12) энтузиазма и неверия в себя, болезненной «дерзости» и «самоуничтожения» (II, 16). Подобное же сочетание несоединимых, противоположных, взаимоисключающих психологических начал Неточка замечает и в других близких ей впоследствии людях. Это «фантастическое» соединение противоположных свойств в сознании петербургского «мечтателя» и родственных ему психологически типов становится для Достоевского предметом пристального внимания и углубленного анализа в последующих повестях и романах.

Жизнь дворянско-буржуазного города деформирует личность человека, отравляет его физически и духовно, извращает его чувства и страсти — таков вывод, к которому пришел уже молодой Достоевский. В условиях Петербурга «нормальные» чувства и страсти теряют свой «нормальный» масштаб, становятся болезненными и «фантастическими». Самые причудливые и неожиданные столкновения, смешения противоречивых идей и стремлений становятся здесь правилом, нормой, входят в повседневную жизнь людей.

Душа петербургского чиновника, столичного молодого человека или молодой девушки из мещанских кругов — это (уже в изображении Достоевского 40-х годов) душа капризная, неустойчивая, лишенная внутреннего равновесия, колеблемая то в одну, то в другую сторону. Человек в Петербурге чувствует себя нередко болезненно одиноким, рано начинает задумываться о жизни. И вместе с тем он часто погружается в самые фантастические мечты, в которых с возвышенной романтикой сочетается грубая проза — мстительность, жажда власти, непомерная гордость, презрение к другим. Эта «фантастическая» сторона жизни большого города, еще сравнительно мало привлекавшая к себе внимание Достоевского в период создания «Бедных людей», во второй половине 40-х годов, после написания «Двойника», занимает в творчестве молодого писателя центральное место. Свое дальнейшее развитие эта тема, намеченная уже в произведениях 40-х годов,

получила в последующих романах Достоевского, написанных в пореформенную эпоху — эпоху лихорадочного развития капитализма в России.

Пореформенная действительность, по убеждению Достоевского в силу ее переходного характера до крайней степени обострила все противоречия русской жизни. Отсюда — «фантастичность» и «исключительность», свойственные не отдельным, редким и исключительным в буквальном смысле слова, а самым повседневным, обыденным, распространенным ее явлениям. То, что в другие эпохи, когда пульс общественной жизни бился более медленно, а ее сложившиеся формы обладали прочностью и устойчивостью, казалось отклонением от «нормы», в пореформенную эпоху стало жизненной «нормой», выражением «фантастической» сущности совершающегося лихорадочного исторического движения, противоречиво сочетавшего в себе, в понимании Достоевского, «разложение» и «созидание», трагическое приближение к «хаосу», к катастрофе и порыв к новой «мировой гармонии», к искомому человечеством «золотому веку».

Достоевский далеко не всегда верно представлял себе истоки психологической раздвоенности своих героев, он заблуждался в объяснении конечных причин мучивших их душевных противоречий. В упорном подчеркивании писателем «фантастических» моментов, присущих идейно-психологической и общественной жизни его времени, крылась — о чем речь еще не раз пойдет ниже — своя, весьма серьезная слабость. Достоевский не сознавал, что любые, самые «фантастические» явления современной ему жизни были обусловлены, в последнем счете, весьма трезвыми и суровыми по своему характеру материальными, социально-экономическими фактами. Изображение и анализ тех сложных. причудливых форм, которые явления текущей жизни получали, отражаясь в мозгу его героев, в их идеологических построениях, удавалось Достоевскому обычно больше, чем исследование объективных социально-экономических процессов, хотя Достоевский подчас и угадывал верно их общее направление и отдельные черты. Но в психологической окраске реализма Достоевского, в его напряженном интересе к «фантастическим» явлениям индивидуального и общественного сознания была и своя сильная сторона. Чуткость Достоевского к проявлениям психологической и моральной раздвоенности,

к тем душевным противоречиям, которые порождала эпоха развития капитализма у людей из самых широких слоев населения, и в особенности у представителей мещанства и городской мелкобуржуазной интеллигенции, раскрывала перед Достоевским-художником важную, лишь в незначительной мере затронутую до него область художественного изображения. Ибо писатели, близкие к демократическому (и к революционно-демократическому) направлению и исполненные в своих взглядах на революционное будущее России более глубокого оптимизма, не сосредоточивались в такой степени, как это характерно для Достоевского, на анализе сложных, трагических противоречий сознания и совести, порожденных новой, пореформенной, капиталистической эпохой.

«Есть новые и странные факты, — писал Достоевский, — и появляются каждый день» (XII, 325). Задача писателя-реалиста его эпохи и заключалась, по Достоевскому, в том, чтобы не игнорировать и не затушевывать, а, наоборот, уметь видеть и изображать такие «странные факты» жизни его времени, выявлять их внутреннюю противоречивость и глубокую общественную ненормальность. Эту-то внутреннюю противоречивость, эстетическую и нравственную парадоксальность фактов самой обыденной, каждодневной, будничной действительности своей эпохи и стремился в первую очередь подчеркнуть Достоевский, говоря об особом характере своего реализма, определившемся уже в 40-е годы.

«С невозможным человеком и отношения принимают иногда характер невозможный, и фразы вылетают подчас невозможные», — заметил Достоевский (XI, 294). Вот почему и реализм в литературе его эпохи не мог, по убеждению Достоевского, довольствоваться изображением одних лишь сравнительно несложных и легко доступных воображению каждого жизненных явлений, но был обязан, не покидая реальной жизненной почвы, в то же время доходить нередко до грани психологически «невозможного» и «исключительного».

Это убеждение Достоевского получило отражение в его известных эстетических декларациях 60-х годов:

«У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыден-

ность явлений и казенный взгляд на них по-моему не есть еще реализм, а даже напротив» (Письма, II, 169). «По-рассказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние десять лет в нашем духовном развитии — да разве не закричат реалисты, что это фантазия! между тем это исконный, настоящий реализм! Это-то и есть реализм, только глубже, а у них мелко плавает» (Письма, II, 150).

Защищая свое понимание реализма — «реализма, доходящего до фантастического» — и противопоставляя его традиционным взглядам на реализм «наших реалистов и критиков», Достоевский опирался на опыт не только русской, но и западноевропейской литературы 30—40-х годов. В рассказе Гюго «Последний день приговоренного к смерти» (1829), в романах Бальзака и Жорж Санд, во многих произведениях Диккенса, так же как в произведениях Пушкина, Гоголя, Щедрина, Достоевский сочувственно выделял близкое ему эстетически сочетание интереса к анализу «текущих», повседневных фактов жизни современного общества со стремлением раскрыть и подчеркнуть их внутреннюю противоречивость и анормальность, обусловливающие появление в дворянско-буржуазном мире сложных, болезненных, иногда маниакальных характеров, рождающих — среди гущи обыденности — парадоксальные, «фантастические» по своему смыслу события, психологические коллизии и драмы. Однако главным источником, питавшим творчество великого русского писателя, обусловившим специфическую окраску его реализма и основное направление его художественных исканий, неизменно оставались русская действительность и те трагические процессы, связанные с ломкой патриархально-крепостнических устоев, с деформацией общества, семьи, человеческой личности в условиях капитализма, которые развернулись в России после реформы.



Глава III

ПУТЬ ДОСТОЕВСКОГО ОТ «БЕДНЫХ ЛЮДЕЙ» К РОМАНАМ 60-х ГОДОВ. «ЗАПИСКИ ИЗ МЕРТВОГО ДОМА»

1

После окончания «Двойника», встреченного критикой значительно более холодно, чем роман «Бедные люди», Достоевский на время отходит от работы над большой повествовательной формой. Лишь в 1849 году в печати появляется начало нового его романа (последнего, написанного до каторги) — «Неточка Незванова», задуманного, как свидетельствуют письма Достоевского к старшему брату, еще в 1847 году.

Вследствие ареста Достоевского по делу петрашевцев роман остался незавершенным. Из пяти задуманных частей писатель успел осуществить три. Позднее он отказался от мысли о продолжении «Неточки Незвановой». Пересмотрев в 1860 году написанные главы и исключив из них несколько отрывков, Достоевский напечатал произведение в новой сокращенной редакции, превратив его из романа в повесть. Однако, хотя по напечатанному в 1849 году фрагменту мы не можем с полной ясностью судить о дальнейшем сюжетном развитии романа и задуманной писателем развязке, главы «Неточки Незвановой» все же дают достаточно данных для того, чтобы мы могли сделать выводы об общем характере замысла Достоевского, оценить своеобразие этого замысла по сравнению с более ранними произведениями писателя.

Героем двух первых крупных произведений Достоевского был «маленький» человек — Девушкин или Голяд-

кин. Выбор «маленького» человека для роли героя большого произведения отражал демократические тенденции творчества Достоевского 40-х годов. Следуя заветам Белинского и Гоголя, молодой Достоевский сделал своим любимым персонажем не романтически-исключительную, «избранную» личность, а человека «толпы», рядового и даже заурядного представителя непривилегированных социальных слоев, испытывавшего на себе гнет господствующего класса и бюрократической государственной машины самодержавия.

И однако выбор в качестве главного положительного героя «маленького» человека — забитого чиновника типа Девушкина — свидетельствовал не только о демократических тенденциях творчества молодого Достоевского, но, как понял впоследствии Добролюбов, и об определенной незрелости и ограниченности демократизма писателя. Девушкин или Голядкин вследствие узости своего жизненного кругозора, недостатка общественной активности, ограниченности сферы своих взаимоотношений с окружающим миром по самой своей природе едва ли могли стать главными героями такого романа, общественное значение которого могло бы быть сопоставлено со значением «Евгения Онегина» или «Героя нашего времени». Узость внутреннего мира Девушкина накладывает неизбежный отпечаток и на общественную проблематику «Бедных людей», а теснота его кругозора ограничивает широту внешнего мира, доступного изображению романиста. Не случайно Герцен и молодой Некрасов, одновременно с молодым Достоевским стремившиеся в 40-е годы к созданию романа демократического направления (и притом — в отличие от Гоголя — романа не сатирического), но стоявшие на иных, революционных позициях, шли в своих опытах создания романа с новым, демократическим героем иным путем. Оба они выдвигали на центральное место в своих романах образы не «забитых» (по выражению Добролюбова), а мыслящих, пытливо и сознательно относящихся к жизни представителей демократических кругов — таких, как Тихон Тросников или Любонька Круциферская. Как свидетельствует опыт этих писателей, выбор такого главного героя (или героини) позволил им ближе подойти к задаче создания большого проблемного социального романа, чем выдвижение на центральное место в романе «рядового» героя — забитого и недалекого чиновника типа Девушкина.

Девушкин был «маленьким» человеком не только по своей социальной природе, но и по уровню своего развития, по уровню своих сознательных требований к жизни. А это не только снижало демократизм такого героя, но и делало Девушкина мало подходящей фигурой для роли организующего центра большого, проблемного, общественно значительного романа. Последнее обстоятельство сделалось, по-видимому, постепенно в какой-то мере очевидным и самому Достоевскому. Не случайно поэтому после «Двойника» центральным героем Достоевского в его повестях и фельетонах 40-х годов становится не чиновник типа Девушкина, но иной персонаж. Это «мечтатель», духовный мир которого по своему содержанию принципиально отличается от духовного мира «маленького» человека, подобного Девушкину. Выдвижение Достоевским в его повестях на центральное, организующее место нового (по сравнению с первыми его произведениями) героя подготовило появление тех наиболее значительных и крупных по объему произведений, которые Достоевский создал в 1848—1849 годах, — «сентиментального романа» «Белые ночи» и незаконченной «Неточки Незвановой». Герой «Белых ночей» и героиня «Неточки Незвановой» по духовному развитию, по уровню своих интересов и стремлений неизмеримо превосходят не только Девушкина, но и Вареньку. При всем своем своеобразии они ближе к таким «большим», интеллектуальным героям предшествующего русского романа, как Онегин, Печорин, Татьяна, чем к Девушкину или Голядкину.

Впоследствии, возвратившись в 60-е годы к работе над созданием большого, общественно проблемного романа, Достоевский следует принципиально — с точки зрения общей структуры своих романов — по тому пути, который он наметил в «Белых ночах» и «Неточке Незвановой». Он делает центральным, стержневым их персонажем не забитого и недалекого «маленького» человека, не рядового чиновника-мещанина типа Девушкина, а активно мыслящего и чувствующего героя, живущего напряженной и глубокой интеллектуальной жизнью, — человека, стремящегося сознательно уяснить себе свое назначение и свое место в действительности, подвергающего для этого анализу основы окружающей общественной жизни и нравственности. Активность мысли, пафос аналитического отношения к жизни, интеллектуальных исканий и сомнений

объединяют таких — различных по конкретному содержанию и направлению этих исканий — героев романов Достоевского 60-х и 70-х годов, как Раскольников и Ставрогин, Аркадий Долгорукий и три брата Карамазовых. Таким образом, если уже в «Бедных людях» и «Двойнике» в известной мере определился психологический метод Достоевского, своеобразие его проблематики и характер его демократизма, то «Белые ночи» и «Неточка Незванова» явились следующим шагом в развитии писателя, который ближе подводил его к созданию характерной для зрелого Достоевского формы романа. И все же окончательно роман Достоевского сложился типологически не в 40-е, а в 60-е годы, когда центральной, стержневой проблемой для великого русского романиста стала проблема взаимоотношений героя и народа, еще не вставшая во весь рост перед писателем в 40-е годы.

В «Отечественных записках» «Неточка Незванова» была напечатана с подзаголовком «История одной женщины». И действительно, весь этот роман написан в форме записок героини, в которых изображается ряд последовательных этапов ее духовного развития. В этом смысле «Неточка Незванова» является непосредственным продолжением таких более ранних опытов Достоевского, как автобиографические записки Вареньки Доброселовой, составляющие часть «Бедных людей», и «История Настеньки», занимающая важное место в законченном непосредственно перед «Неточкой Незвановой» «сентиментальном романе» «Белые ночи» (1848). Но если в «Бедных людях» и «Белых ночах» тема формирования женского характера была Достоевским лишь намечена, то в «Неточке Незвановой» она стала центральной, определила общую проблематику и построение романа.

Интерес к теме о судьбах женщины, о ее положении в обществе, к анализу женской психологии определился в русской литературе еще в 20-е годы. В «Евгении Онегине» Пушкин — первый из великих русских романистов — изобразил процесс умственного и нравственного развития русской женщины, показал заложенные в ней потенциально огромные духовные силы. В 40-е годы тема женщины тесно сплетается в русской литературе с темой борьбы против домашнего и семейного рабства, приобретая остро социальную окраску. В связи с этим усиливается интерес передовой общественности к романам Ж. Санд, с которыми русские

читатели начали знакомиться еще в 30-е годы. Как известно из его писем и «Дневника писателя», молодой Достоевский восторженно относился к романам французской писательницы, которые он воспринимал как яркое выражение идей утопического социализма 40-х годов. Важную роль для упрочения «женской» темы в литературе сыграли в это время женщины-писательницы, в частности высоко оцененная Белинским Зинаида Р—ва (Е. А. Ган; 1814—1842). Эта тема поставлена также в «Кто виноват?» и «Сороке-воровке» А. И. Герцена. Почти одновременно с «Неточкой Незвановой» писалась повесть А. Я. Панаевой «Семейство Тальниковых» (1848), построенная тоже в форме записок женщины и напечатанная до появления в печати романа Достоевского. В один год с «Неточкой Незвановой» в «Отечественных записках» появился русский перевод «Джен Эйр» Шарлотты Бронте[1] (с которым Достоевский познакомился уже после своего ареста, в крепости, и о котором он писал брату 14 сентября 1849 года, что «английский роман чрезвычайно хорош»; Письма, I, 127).

Своеобразием «Неточки Незвановой» в ряду других произведений 40-х годов, посвященных теме самоопределения женщины, является то, что детство и юность женщины из демократической разночинной среды изображаются здесь под углом зрения формирования сложного и противоречивого характера будущей «мечтательницы». Дочь старого чиновника и гувернантки (которая после смерти первого мужа вышла замуж за неудачника-музыканта и вынуждена была тяжелым трудом содержать мужа и дочь), Неточка выросла на холодном чердаке, среди бедности и ссор, рано осталась сиротой и, хотя позднее была воспитана в доме князя, навсегда осталась духовно чуждой аристократическому миру, в который она случайно попала. И в семье князя, куда ее берут после смерти родителей, и в доме старшей дочери княгини, где она заканчивает свое воспитание и вступает в первое сознательное столкновение с жизнью, Неточка постоянно чувствует дистанцию между собой и своими благодетелями, смотрит на них любопытным, пристальным и придирчивым взглядом духовно

[1] Начало «Джен Эйр» было напечатано в т. LXIV «Отечественных записок», в том же томе, где была помещена третья часть «Неточки Незвановой».

чуждого им человека, рано узнавшего бедность и унижения, которые навсегда оставили в ее душе незаживающую рану.

Достоевский избрал для «Неточки Незвановой» композиционное построение, принципиально отличающееся от построения «Бедных людей» и «Двойника». В «Бедных людях» действие разворачивается на протяжении шести месяцев — с апреля по сентябрь — и заканчивается решающим поворотным моментом в жизни обоих главных героев романа. Цели ознакомления читателя с событиями, предшествовавшими началу действия, служат здесь введенные автором в роман записки героини, освещающие ее прошлое. В «Двойнике» действие сосредоточено на еще более коротком, чем в «Бедных людях», отрезке времени — всего на четырех днях из жизни героя, которые как бы разом подводят черту под всем его предшествующим существованием. Этот характерный скорее для драмы или для новеллы, чем для традиционных форм романа, способ построения уступает место в «Неточке Незвановой» иному, напоминающему композицию «воспитательных романов» конца XVIII века.[2]

В романе разворачивается последовательно единая история формирования характера героини на протяжении целой жизни, причем каждая часть его, составляя звено общего композиционного построения, образует в то же время внутренне законченное и замкнутое целое, своего рода новеллу с особым сюжетом, особой завязкой, кульминацией и развязкой. Таких частей-новелл в дошедшем до нас фрагменте романа три. При первой публикации «Неточки Незвановой» в «Отечественных записках» они имели каждая особое заглавие («Детство», «Новая жизнь» и «Тайна»). Освещая определенный этап жизни и духовного формирования героини, каждая из трех частей романа в то же время разыгрывается в другом месте и имеет своих героев (которые в остальных частях уже не фигурируют или являются второстепенными, эпизодическими лицами). В первой части действие происходит на чердаке, где живут мать Неточки и ее отчим; основным героем этой части, кроме самой Неточки, является ее отчим, музыкант Ефимов; смертью матери и отчима (после чего Неточка попадает в дом князя) заканчивается эта часть, рисующая первые воспоминания героини. Во второй части романа

---

[2] См. об этом в книге: В. Я. Кирпотин. Молодой Достоевский. Гослитиздат, М., 1947, стр. 355.

Неточка живет в доме князя; главной героиней этой части является дочь князя Катя, а сюжет связан здесь с изображением сложных взаимоотношений, возникающих между Неточкой и ее новым окружением. Наконец, третья часть открывается переездом Неточки к дочери княгини от первого брака, Александре Михайловне. Уже не ребенок, а девушка и созревающая женщина, Неточка здесь становится свидетельницей и невольной участницей драмы, скрытой в отношениях между Александрой Михайловной и ее мужем. Катастрофа, которой заканчивается эта часть, довершает моральное воспитание Неточки: из полуребенка она становится взрослой и смело совершает свой первый сознательный и активный поступок, бросая вызов мужу Александры Михайловны, эгоисту и тирану, сознательно превратившему жизнь своей жены в непрерывную нравственную пытку. Как можно судить на основании последних страниц фрагмента, напечатанного в «Отечественных записках», в дальнейшем Неточка, по замыслу Достоевского, должна была покинуть дом своих воспитателей, чтобы начать самостоятельную жизнь. Главными героями последующих частей романа должны были стать (наряду с Неточкой) персонажи второй части — Катя и мальчик Ларя. Неточка, у которой обнаружился голос и которая в конце фрагмента посещает уроки пения, должна была в дальнейшем, возможно, стать певицей.

Из трех эпизодов-новелл, образующих сюжет «Неточки Незвановой», наиболее закончена в художественном отношении первая, посвященная раннему детству героини. Образ отчима Неточки, музыканта Ефимова, принадлежит к выдающимся художественным достижениям раннего Достоевского. Достоевский обращается здесь к одной из наиболее устойчивых и традиционных тем романтической литературы 30-х годов — к теме непризнанного обществом художника, но романтической трактовке этой темы противопоставляет иную, принципиально отличную от нее. Не случайно в рассказ об Ефимове Достоевский вводит ироническое упоминание о романтических драмах Кукольника, посвященных теме художника, которыми восхищаются Ефимов и его приятель, такой же неудачник, танцовщик Карл Федорович.

В отличие от героев драм Кукольника или центральных персонажей романтических повестей о художнике 30-х годов, музыкант Ефимов изображен Достоевским не

просто как благородная, мечтательная, поэтическая натура, противопоставленная «грубой» земной прозе. Самую психологию Ефимова Достоевский осмысляет как своеобразное отражение сформировавших его жизненных обстоятельств. Ефимов — талантливый и богато одаренный русский человек из народа, над которым тяготеет проклятие того «русского быта», об отупляющей силе которого, полемизируя со славянофилами, писал Белинский, опиравшийся в характеристике «русского быта» на стихи молодого Аполлона Григорьева.[3] Условия русской провинциальной жизни, служба в помещичьем оркестре пробудили талант Ефимова, но они же убили его молодые годы, воспитали в нем легкомысленное отношение к своему дарованию, жажду быстрого и легкого успеха, не приучили его к серьезному и упорному труду. В дальнейшем постоянная нужда, унижения и горе нравственно сломили Ефимова. Таким образом, трагическая судьба отчима Неточки в изображении Достоевского является не символом некоей вневременной, «извечной» трагедии художника, но отражением конкретных бытовых и социальных обстоятельств жизни народа. Ефимов в понимании писателя — один из социальных и психологических вариантов того типа «мечтателя», который Достоевский в своих фельетонах «Петербургская летопись» (1847) рассматривает как характерную фигуру русской жизни и психологию которого в тех же фельетонах он стремится объяснить влиянием культурно-исторических и социально-бытовых условий (XIII, 29, 30).

Образ Ефимова отчетливо выявляет сложную связь реализма Достоевского с наследием русского и западноевропейского романтизма. В своем творчестве 40-х годов Достоевский, как это видно уже из анализа «Двойника», постоянно вновь и вновь сталкивается с наследием романтизма. Но, за исключением отдельных случаев, где он терпит идейное и художественное поражение (как это было, например, в повести «Хозяйка», 1847), Достоевский не следует непосредственно за романтиками, а стремится переосмыслить их традицию в реалистическом духе. Достоевского привлекает в творчестве романтиков драматизм, интерес к сложным и трагическим коллизиям, к изображению внутренних морально-психологических противоречий

---

[3] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 497.

и духовной борьбы. Но метод изображения подобных сложных психологических противоречий в произведениях писателей-романтиков не удовлетворяет Достоевского, представляется ему упрощенным, так как метод этот ведет к подмене подлинного сурового содержания реальных жизненных проблем условной риторикой и отвлеченной идеализацией (так, идеализированная трагедия поэта-мечтателя Джакобо Санназара у Кукольника, пародируемого в «Неточке Незвановой», подменяет, как показывает писатель, подлинную суровую и трагическую, несмотря на весь присущий ей внешний «прозаизм», драму неудачников типа Ефимова).

Образ Ефимова, в котором противоречиво сочетаются задатки гения и незнание азбуки искусства, гордость и подтачивающее ее изнутри сознание гибели таланта, нравственная требовательность и распущенность, потребность в любви и эгоистическая отчужденность, переходящая в жестокость к жене и дочери, отражает своеобразие психологического метода раннего Достоевского, основанного на постоянном обнаружении внутренних противоречий душевной жизни героев.

Интересно сопоставить Ефимова с гоголевским Чартковым (из второй редакции повести «Портрет», 1842). Гоголь знакомит читателя с противоречиями внутреннего мира художника, погубившего свой талант, до его «падения» и после совершившегося через много лет внезапного прозрения. Достоевский же лейтмотивом, психологическим стержнем образа Ефимова делает ни на минуту не прекращающуюся нравственную пытку, вызванную постоянно живущим в Ефимове, терзающим его сомнением в себе и своем таланте. Несмотря на самолюбие Ефимова и его гордость бедняка, Ефимова не покидает чувство нравственной вины перед собой и близкими людьми. Из этой раздвоенности проистекает «фантастичность» образа Ефимова и вместе с тем — его внутренняя психологическая объемность.

Подобный же метод анализа, вскрывающий противоречивость, психологическую причудливость, эксцентричность и «ненормальность» внутреннего мира современной ему мыслящей личности, Достоевский применяет к самой Неточке. Уже в детские годы она становится взрослой не по летам благодаря нужде и тем трагическим коллизиям в отношениях между матерью и отчимом, которые ей при-

ходится наблюдать и в которых она вынуждена невольно принимать участие, еще не понимая их смысла. В манере, близкой к Бальзаку, Достоевский изображает те сложные, «химические» превращения, которые претерпевают человеческие чувства в обстановке постоянно давящей нужды и безысходного горя. Любовь к отчиму перерастает у Неточки в болезненную ненависть к матери, которая горячо ее любит и безропотно переносит свою невыносимо тяжелую жизнь; мечты о лучшей жизни порождают в сознании ребенка чудовищную мечту о смерти матери. С ее смертью Неточка под влиянием отчима связывает начало другой, лучшей жизни для них обоих.

Особенно яркое выражение свойственный Достоевскому метод анализа получает во второй части романа. Изображение взаимных отношений, складывающихся между двумя девочками — Неточкой и Катей — Достоевский превращает в картину целой душевной драмы, изобилующей психологическими конфликтами и сложными поворотами, — драмы, в которой участвуют любовь, ревность, зависть, сознание различного социального происхождения, гордость, раскаянье и множество других разнообразных побуждений. Из взаимодействия всех этих сложных психологических мотивов складывается единственная в своем роде в литературе 40-х годов картина «диалектики души» обеих главных героинь, предвосхищающая многие страницы «Детства» и «Отрочества» Л. Н. Толстого.

Последний эпизод «Неточки Незвановой», посвященный семейной драме Александры Михайловны, остался незавершенным. Однако, как не раз справедливо отмечалось, для Достоевского эпизод этот имеет большое значение, так как намечает ряд мотивов, характерных для позднейших романов писателя. Уже в повести «Хозяйка» встречается — еще в условной, романтической форме — типичная для зрелого Достоевского тема психологического столкновения «хищного» и «кроткого» характеров. Эта тема, эскизно и полусимволически намеченная в «Хозяйке», в «Неточке Незвановой» лишается своей романтической условности. Она разворачивается теперь в реалистически обрисованную бытовую психологическую драму с несколькими участниками, каждый из которых имеет свой жизненно достоверный индивидуальный характер. Кроме хозяина дома, Петра Александровича, деспота и лицемера (его характер до некоторой степени подготовлен образами Быкова в «Бедных

людях», Мурина в «Хозяйке», Юлиана Мастаковича в рассказе «Елка и свадьба», 1848), Александры Михайловны, осужденной мужем и обществом, но в глубине души сознающей свою невинность и мечтающей о прощении, Достоевский намечает и характер третьего участника драмы. Это молодой мечтательный разночинец со «слабым сердцем», образ которого раскрывает для читателя найденное Неточкой в книге старое письмо. Наброски всех трех характеров уже встречались в более ранних рассказах и повестях Достоевского, но в «Неточке Незвановой» писатель обрисовал их более полно и объединил сюжетно.

В последней главе «Неточки Незвановой» героиня, до этого бывшая молчаливой наблюдательницей разыгрывавшейся вокруг нее семейной драмы, становится сначала невольно, а затем и сознательно активным действующим лицом в ней. Она открыто заявляет о своем сочувствии Александре Михайловне и ненависти к ее мужу (этот последний, по-видимому, должен был впоследствии выступить в роли преследователя самой Неточки, которую он, как подозревает Александра Михайловна, хочет соблазнить). В переходе Неточки на последних страницах фрагмента от созерцания к мгновенной решимости и к активному действию угадываются отзвуки того, что чувствовал Достоевский-петрашевец, переживавший в те месяцы, когда писался роман, период нового взлета своих революционных настроений, — взлета, вызванного общественным подъемом 1848—1849 годов.

2

Достоевский не успел в 1849 году окончить «Неточку Незванову». Сосланный на каторгу по делу петрашевцев, он получил возможность снова взяться за перо лишь шесть лет спустя. Из письма к А. Н. Майкову от 18 января 1856 года мы знаем, что уже на каторге Достоевский обдумывал и создал «в голове» «большую» повесть, но, как сообщает писатель в том же письме, почти два года после выхода из каторги он «не мог писать» (Письма, I, 166). Лишь в 1856 году Достоевский сообщает брату и друзьям, что пишет «длинный роман», который должен состоять из нескольких «отдельных друг от друга и законченных само по себе эпизодов» и повествовать о «приключеньях одного лица». По свидетельству писателя, первая часть этого уни-

чтоженного им романа была вчерне написана (Письма, I, 184, 221; II, 585, 586). Но уже вскоре Достоевский прерывает работу над ней, решив сначала довести до конца другие замыслы. Так возникают повести «Дядюшкин сон» (ей предшествовал, возможно, план «комического романа»; Письма, I, 167) и «Село Степанчиково и его обитатели» (1859). В определении жанра обоих этих произведений писатель довольно долго колебался: не только в письмах, написанных в период работы над ними, но и некоторое время спустя он называл каждое из них не раз то «повестью», то «романом», не придавая еще в то время особого значения вопросу о различии этих терминов (Письма, I, 241—249; II, 589). Однако уже современниками оба эти произведения на фоне развития русского романа 50-х годов (а также на фоне последующего творчества самого Достоевского-романиста) были восприняты как повести, не только из-за небольшого объема, но прежде всего вследствие присущего им характера психологических этюдов, посвященных анализу одного сложного характера, более частной и узкой, чем в «больших» романах Достоевского, общественной проблематики.

Закончив работу над «Селом Степанчиковым», Достоевский намеревался вернуться к работе над «большим» романом «с идеей», но вместо этого в октябре 1859 года он начинает «Записки из Мертвого дома», замысел которых возник у него на каторге (Письма, I, 139, 256; II, 605).

«Записки из Мертвого дома» (1860—1862), в которых подытожены раздумья и впечатления, вызванные к жизни четырехлетним пребыванием Достоевского в Омском остроге, и отражены новые его идеологические концепции, занимают в творчестве Достоевского особое место. «Записки из Мертвого дома» — произведение, которое по своему «промежуточному» жанру во многом напоминает такие произведения русской литературы 50—60-х годов, как «Севастопольские рассказы» Толстого, «Былое и думы» Герцена или (если взять пример из творчества писателя другого художественного склада) «Семейная хроника» и «Детские годы Багрова-внука» Аксакова. Во всех названных произведениях «поэзия» сочетается с «правдой», художественный вымысел — с сознательным, документально точным, очерковым воспроизведением людей и событий, придающим этим произведениям, помимо их художественной ценности, ценность исторического документа.

Сравнительно широкое развитие в России в 50-е и 60-е годы этой сложной и своеобразной формы литературного повествования, обращение к ней одновременно писателей, весьма различных по характеру своего дарования и по направлению, указывает на то, что потребность сочетать «поэзию» и «правду» в литературе этой эпохи не была подсказана индивидуальными особенностями развития того или иного писателя. Появление книг такого рода было следствием более широкой историко-литературной закономерности.

Пример Достоевского во многом позволяет уяснить те более общие причины, которые побуждали ряд крупных русских писателей на определенной ступени своего развития, на рубеже 50-х и 60-х годов, отбрасывать разрабатывавшиеся ими прежде более или менее сложившиеся, канонические повествовательные жанры и обращаться к форме, внешне подчеркнуто скромной, стоящей как бы посредине между романом и очерком или мемуарами, но которая позволяла им в данных исторических условиях решать важнейшие, новые не только для них самих, но и для всей литературы того времени художественные задачи.

Как свидетельствует опыт Достоевского, форма «записок» арестанта, которой Достоевский воспользовался в «Записках из Мертвого дома», была ценна для писателя в первую очередь своей безыскусственностью, тем, что она позволяла автору композиционно строить рассказ, а читателю воспринимать все содержание «Записок» не как вымысел, как «роман» в обычном смысле слова, а как нечто реальное, «достоверное», непосредственно увиденное и пережитое. Действительно, ведь если бы читатель отнесся к рассказчику «Записок из Мертвого дома» или к его каторжным товарищам — Сушилову, Алею, Баклушину и другим арестантам, о которых он ведет свой рассказ, — не как к реальным, живым лицам, а как к обычным литературным персонажам, созданным творческим воображением писателя-романиста, то все впечатление читателя от «Записок» было бы совершенно другим! Без восприятия лиц и событий, описанных в «Записках из Мертвого дома», как действительных, реальных лиц и событий пропало бы своеобразие «Записок», их художественный эффект. Таким образом, установка на восприятие «Записок из Мертвого дома» не как произведения с обычными, вымышленными героями, а как описания того, что было реально увидено и пережито

автором на каторге, не является для жанра «Записок из Мертвого дома» чем-то случайным и внешним. Эта установка явилась определяющей для всего построения «Записок», ею была продиктована своеобразная «очерковая» форма этой книги, отличающая ее от романов Достоевского, написанных до и после «Записок из Мертвого дома». Форма эта обусловила необычную для Достоевского обрисовку персонажей не посредством включения их в единый развивающийся сюжет, но посредством прямой характеристики их устами рассказчика-наблюдателя, а также существенно иную, чем в романах Достоевского, более спокойную, замедленную и обстоятельную манеру рассказа.

Таким образом, пример Достоевского свидетельствует о том, что органический сплав в единое целое элементов художественного вымысла, автобиографии и очерка — там, где он имел место в творчестве различных русских писателей 50-х годов — был вызван пробужденной эпохой потребностью рассказать читателю о таких вещах и явлениях (обычно непосредственно пережитых самим писателем), которые, обладая высокой общественной содержательностью и актуальностью, в то же время по самой природе своей требовали от художника применения иных художественных средств, чем форма романа с обычными, вымышленными сюжетом и персонажами. Цель Герцена в «Былом и думах» состояла в том, чтобы широко познакомить читателя и в особенности молодое поколение с реальными революционными традициями и идейными исканиями русского общества, приобщить читателя к живому революционному делу, обрисовать конкретные задачи и перспективы освободительного движения. Задача Достоевского в «Записках из Мертвого дома» состояла в том, чтобы в художественной форме познакомить читателя с царской каторгой как с вполне конкретным, живым и действительным явлением, страшным и возмутительным в этой своей жизненной реальности. Таким образом, те задачи, которые ставили перед собой в данном случае Герцен и Достоевский, с самого начала исключали возможность обращения их к форме романа с обычным, вымышленным сюжетом (хотя в других случаях — и раньше, и позднее — они пользовались в своей литературной деятельности этой более обобщенной художественной формой). Очерковость или автобиографичность, фактическая достоверность событий, действия, героев рас-

сказа была продиктована в «Былом и думах» или «Записках из Мертвого дома» самыми задачами и предметом повествования.[4]

Сознательная установка на восприятие читателем всего содержания «Записок из Мертвого дома» как изображения того, что было реально увидено и пережито рассказчиком, объясняет своеобразие жанра и композиции «Записок» по сравнению с другими произведениями Достоевского. И в то же время установка эта позволяет понять причины, по которым Достоевский-романист в годы после завершения «Записок из Мертвого дома» не продолжал идти тем же путем, не углублял и не разрабатывал автобиографически-очерковый жанр «Записок», а возвратился к работе над романом более «обычного» типа, с традиционными, вымышленными героями и сюжетом.

Жанр «Записок из Мертвого дома» не нашел продолжения в творчестве Достоевского-романиста потому, что этот жанр был наиболее пригоден для решения вполне определенных и конкретных идейно-художественных задач, которые стояли перед Достоевским на пороге 60-х годов, но которые уже не были для него главными в последующих романах. Другие, отличные художественные задачи вызывали в этих романах и иное жанровое решение.

«Очерковая» форма «Записок из Мертвого дома» была рассчитана на то, чтобы правдиво и художественно убедительно познакомить читателя с малоизвестными (или неизвестными) ему кругами «ада» дореформенной России, знакомство с которыми позволяло в известной мере по-новому подойти к решению многих более общих, коренных социальных и нравственных вопросов, выдвинутых русской жизнью на пороге 60-х годов, давало богатый материал для размышления над ними, для их уточнения и пересмотра. Но эта «очерковая» форма — именно вследствие присущего ей автобиографически-очеркового характера — не подходила для романов с вымышленными сюжетами и героями, которые, будучи продуктом творческой фантазии романиста, в то же время явились бы художественными обобщениями такой же большой емкости и впечатляющей силы, как вымышленные сюжеты и персонажи «Евгения Онегина», «Мертвых душ» или «Дворянского гнезда».

---

[4] См. об этом в книге: Л. Гинзбург. «Былое и думы» Герцена. Гослитиздат, 1957, стр. 45—80.

3

«Записки из Мертвого дома» были первой книгой, посвященной описанию царской каторги. С этим связано очень большое историческое значение этой книги. По определению Н. В. Шелгунова, «Записки из Мертвого дома» «познакомили общество с судьбой целой категории несчастных людей», показали один из неизвестных «уголков русской жизни».[5] Большое общественное значение «Записок» было отмечено Д. И. Писаревым и А. И. Герценом, сравнившим «Записки» по силе производимого впечатления с «Адом» Данте и фресками «Страшного суда» Микеланджело. Герцен назвал «Записки из Мертвого дома» «страшной книгой», «которая всегда будет красоваться над выходом из мрачного царствования Николая, как надпись Данте над входом в ад. . .».[6]

В отличие от осужденных на каторжные работы декабристов, которые были направлены в одну тюрьму и подчинены специальной администрации, петрашевцы были разосланы по разным крепостям и арестантским ротам и подчинены местной общеуголовной администрации. Таким образом, они, по замыслу царского правительства, должны были быть разобщенными, лишенными возможности взаимной поддержки и вместе с тем должны были оказаться на каторге в тех же тяжелых условиях, в которых находилась вся масса арестантов.[7] Это сделало более трудным для Достоевского время пребывания на каторге, но вместе с тем близко столкнуло его с крепостной и солдатской массой и дало возможность узнать на собственном опыте невыносимую жестокость порядков дореформенной каторги, грубость и произвол тюремной администрации.

«Записки из Мертвого дома» написаны от лица Александра Петровича Горянчикова, осужденного на каторгу за уголовное преступление — убийство жены. О преступлении Горянчикова и о нем самом рассказывается во «Введении» к «Запискам». Однако введение это было написано Достоевским лишь с целью удовлетворить требования цензуры. Предпослав его тексту «Записок», Достоевский

---

[5] Н. В. Шелгунов. Воспоминания. М.—Пгр., 1923, стр. 117.

[6] А. И. Герцен, Собрание сочинений, т. XVIII, Изд. АН СССР, М., 1959, стр. 219.

[7] М. Н. Гернет. История царской тюрьмы, т. 2. Изд. 2-е, М., 1951, стр. 230—231.

впоследствии совершенно не считался с ним. Уже во второй главе читатель узнает, что герой был сослан на каторгу не за уголовное, а за политическое преступление. Об этом же многократно говорится в ходе дальнейшего рассказа. Достоевский упоминает в «Записках» о своей встрече в Сибири с декабристами и о благотворном влиянии декабристов на нравы сибирской администрации, сочувственно рассказывает о польских революционерах-эмигрантах, с которыми он встретился на каторге, вводит в рассказ ряд индивидуальных биографических штрихов (встреча с «давнишними школьными товарищами» — военными; евангелие, подаренное в Тобольске женами декабристов; жадное чтение книг в последние годы каторги и др.). Все это заставляло современников воспринимать «Записки из Мертвого дома» не только как волнующий рассказ о страданиях народа, об ужасах и несправедливости царской каторги, но и как книгу о тяжелой судьбе политических ссыльных, об испытаниях, выпавших на долю одного из деятелей русского освободительного движения. Это способствовало успеху, который имели «Записки» у передовой демократической части русского общества начала 60-х годов.

Но главное место в «Записках» уделено не самому рассказчику, а обстановке и людям, с которыми ему пришлось столкнуться на каторге. Несмотря на безыскусственный тон рассказа, частые отступления и возвращения рассказчика к тому, о чем ему уже приходилось говорить на предшествующих страницах, «Записки из Мертвого дома» отличаются четкой и продуманной композицией. Постепенно Достоевский знакомит читателя со всеми главными сторонами и характерными моментами каторжной жизни. Читатель присутствует при том, как рассказчика заковывают в кандалы, вместе с ним попадает в казарму и видит его глазами впервые раскрывающиеся перед заключенным быт и нравы арестантов, знакомится с администрацией и разнообразным населением каторги, с зимними и летними работами в остроге. Он попадает в баню, в тюремную больницу, узнает не только обычную тяжелую жизнь заключенных, но и их праздничные развлечения. «Записки из Мертвого дома» содержат реалистическую картину всей жизни заключенного — от поступления в острог и до выхода на свободу. Читатель знакомится не только с внешней стороной этой жизни, но вместе с героем постепенно узнает более глубокие черты окружающих его человеческих харак-

теров и обстановки, знакомство с которыми нередко разрушает первоначальное, поверхностное впечатление и дает богатую пищу для обобщающих заключений и выводов.

В отличие от обычной для Достоевского нервной и драматической манеры повествования, в «Записках из Мертвого дома» рассказ проникнут внешним спокойствием и эпической объективностью. Писатель как бы боится придать рассказу личную, субъективную окраску и хочет, чтобы факты говорили сами за себя. Рассуждения и выводы рассказчика Достоевский излагает почти всегда чрезвычайно кратко, придавая им не столько форму общих отвлеченных заключений, сколько форму размышлений, непосредственно возбужденных увиденным и пережитым. Очень часто эти размышления обрываются и не заканчиваются: они только формулируют в более обобщенной форме те или другие частные наблюдения рассказчика, указывают на сложность рассматриваемого им явления, требующего особого внимания общества (например, на различие преступлений, за которые совершившие их подвергаются одним и тем же наказаниям), но не указывают решения вопроса.

Несмотря на внешнее спокойствие и сдержанность рассказа, в каждой строчке «Записок из Мертвого дома» угадывается глубокое, взволнованное чувство. Все повествование в «Записках» проникнуто негодованием против жестокости царской администрации и несправедливых порядков каторги, согрето любовью и сочувствием к народу, являющемуся главной жертвой этих порядков.

Достоевский с суровой простотой описывает грязную, отупляющую обстановку арестантской казармы, тяжесть принудительного труда, произвол представителей администрации, опьяненных своей властью и безнаказанностью (как обрисованный в «Записках» плац-майор Кривцов). С большой силой написаны страницы, посвященные тюремной больнице, где лечат свои спины наказанные шпицрутенами солдаты и где больные месяцами болеют и умирают в кандалах. Достоевский показывает, что каторжная система, основанная на постоянном насилии и издевательстве над заключенными, на подавлении всякого свободного проявления личности, на ежеминутном ощущении ими стеснения и гнета, порождала со стороны арестантов упорный, непрерывный протест. Не находя для себя других форм проявления, этот протест искал выхода в пьянстве,

драках, тайном и открытом разврате. Если безнаказанность каторжной администрации развращала ее и порождала дикое издевательство над арестантами, то постоянное ощущение своего бесправия, стеснение и гнет, испытываемые арестантами, имели на многих из них такое же развращающее, гибельное влияние.

В крепостной России 40—50-х годов значительное число приговоренных к каторжным работам составляли крепостные крестьяне и солдаты, осужденные за сопротивление произволу своих помещиков и офицеров. По цензурным соображениям Достоевский не мог коснуться того разряда заключенных, преступления которых были вызваны помещичьим гнетом. Рассказ Достоевского об одном из таких заключенных крестьян, зарубившем топором своего барина за насилие над его молодой женой, не вошел в текст «Записок», но сохранился в памяти друга писателя А. П. Милюкова и передан последним в воспоминаниях о Достоевском.[8]

И однако тема крепостного права проходит красной нитью через все «Записки». Уже на первых страницах «Записок» Достоевский подчеркивает, что основную массу заключенных в остроге составляли крепостные крестьяне и солдаты, вынесшие из своей прежней жизни до каторги упорную и непримиримую ненависть к дворянству. С этой ненавистью к господствующему классу рассказчик сталкивается в день своего поступления в острог, и она сопровождает его в течение всей дальнейшей жизни на каторге. «Вы — железные носы, вы нас заклевали!» (III, 497), — говорят герою и его товарищам-дворянам арестанты из народа, отвергая с возмущением всякую мысль о возможности товарищества между ними. Достоевский не скрывает, а прямо указывает читателю социальную причину этой ненависти. «. . . Они все прежде были или помещичьи, или из военного звания. Сами посудите, могут ли они вас полюбить-с?» (III, 328), — заявляет герою один из дворян, с которыми он встречается на каторге, — Аким Акимович.

Следует подчеркнуть, что «Записки из Мертвого дома» писались Достоевским одновременно с «Рядом статей о русской литературе» и другими статьями, в которых

---

[8] А. П. Милюков. Литературные встречи и знакомства. СПб., 1890, стр. 211—220.

писатель пытался доказать, что в России дворянство и народ составляли единое целое, что дух русского общества «пошире сословной вражды» (XIII, 41). Отголоски этих утверждений встречаются и на отдельных страницах «Записок из Мертвого дома». Однако в целом «Записки» служат наглядным опровержением славянофильских, «почвеннических» идей Достоевского, ясно показывают глубокий и непримиримый характер ненависти народа к дворянству. Характерно, что кульминационным моментом описанного Достоевским театрального представления арестантов является сцена, в которой черти уносят барина в ад и его слуга Кедрил радостно заявляет, что теперь он «один... без барина». Достоевский подчеркивает, что эти многозначительные слова вызвали у зрителей «беспредельный» восторг (III, 441). Рисуя глубокую ненависть крепостного крестьянства к дворянству, Достоевский показывает, что со столь же глубоким недоверием и отчуждением народ относился и к крепостнической администрации, считая виновных в преступлениях перед начальством всегда правыми. Если об убийствах помещиков их крепостными в «Записках» не говорится, то об убийствах офицеров и лиц тюремной администрации, вызванных невыносимыми издевательствами над подчиненными, рассказывается несколько раз (Сироткин, Лучка).

В «Дневнике писателя» Достоевский многократно полемизировал с материалистической теорией, объясняющей причины преступности влиянием среды. Достоевский утверждал, что подобный взгляд приводит якобы к оправданию преступника, ибо переносит вину с его личности на общество и тем самым снимает с него ответственность за совершенное преступление (XI, 11—22).

Достоевский сделал при этом немало правильных замечаний против натуралистического понимания среды и против софистики либеральных адвокатов, которые пытались казуистически воспользоваться учением о социальной природе преступности для защиты интересов своих клиентов. Однако отказ от научного материалистического взгляда на преступление приводил Достоевского к воскрешению церковного учения о стихийном стремлении человека к греху, о необходимости для него «страдания» и религиозного покаяния. Зачатки этого реакционного взгляда проскальзывают кое-где и в «Записках из Мертвого дома», в особенности в начальных главах второй части, посвященных

описанию госпиталя. Но не они определяют главное в содержании книги. Выводя на страницах «Записок» многочисленные фигуры каторжников как из народной, так и из дворянской среды, Достоевский в подавляющем большинстве случаев отчетливо показывает обусловленность их преступлений их жизненным положением, крепостническим строем, проводившейся царизмом политикой угнетения национальностей.

Писатель указывает на связь преступности с бродяжничеством, с нищетой и бесправием широких масс населения. Он отмечает, что каторжная работа зачастую по трудности не превосходит, а уступает работе крепостного мужика, что многие из арестантов, попав на каторгу, чувствуют себя более сытыми и даже более вольными в атмосфере каторжного «товарищества», чем они были до каторги. Эта сторона «Записок из Мертвого дома» вызвала при опубликовании первых глав особые опасения цензуры, испугавшейся, что каторжная жизнь, описанная Достоевским, может послужить в условиях царской России соблазном для «людей неразвитых» (III, 567).

Достоевский осуждает в «Записках из Мертвого дома» жестокость политики религиозного и национального угнетения, проводившейся царизмом. С большой симпатией обрисованы в «Записках» стародубовский старик-раскольник, лезгинец Нурра, дагестанский татарин Алей. Не скрывая своих идейных расхождений с польскими дворянами-революционерами, Достоевский в то же время описывает последних с глубоким сочувствием, горячо возмущается издевательством над ними тюремного начальства, высоко оценивает их нравственную стойкость.

Несмотря на своеобразие описанного в «Записках из Мертвого дома» «уголка русской жизни», книга эта во многом примыкает к тому ряду реалистических книг о народе, который был открыт «Записками охотника» Тургенева. Вслед за Тургеневым, Григоровичем, Писемским Достоевский выводит на страницах «Записок» галерею людей из народа, удивительная одаренность и юмор которых ярко сверкают на темном фоне каторжной жизни.

Еще в письме к брату от 22 февраля 1854 года, рассказывая о впечатлениях своей жизни на каторге, Достоевский писал: «Сколько я вынес из каторги народных типов, характеров! Я сжился с ними, и потому, кажется, знаю их порядочно. Сколько историй бродяг и разбойников и во-

обще всего черного, горемычного быта. На целые томы достанет. Что за чудный народ» (Письма, I, 139). Соприкосновение с народом, близкое знакомство и общение с ним в годы каторги Достоевский всегда считал главным событием своей жизни.

Подобно другим передовым русским и западноевропейским писателям-реалистам 50—60-х годов, Достоевский в «Записках из Мертвого дома» стремится раздвинуть традиционные границы старой эстетики, ломает привычные канонические формы повествования, чтобы ввести в литературу галерею народных типов, обрисовать картины труда и быта целого разряда населения царской России. Вместо повести или романа с узко семейным сюжетом и одним главным героем Достоевский создает произведение, в котором в центре внимания читателя оказалась вся пестрая масса арестантов, многочисленные, разнообразные по своим социальным, нравственным и психологическим свойствам народные типы, каждый из которых потребовал от автора отдельной, специально посвященной ему главы или эпизода.

Достоевский рисует в «Записках» трудолюбие и энергию людей из народа, свойственные им высокое чувство собственного достоинства и справедливость. Художественная чуткость, яркая талантливость обитателей острога показаны при описании театрального представления, которое составляет идейную и художественную вершину первой части «Записок». Эпизоды покупки Гнедка и выпуска на волю крепостного орла характеризуют хозяйственность арестантов, их жизнелюбие и неистребимую любовь к свободе. Воспроизводя прибаутки своих товарищей, характерные народные выражения, пословицы и поговорки, вошедшие в их язык, Достоевский отмечает оптимизм и юмор, меткость и точность определений, даваемых народом окружающим людям и предметам.

С большой теплотой обрисованы в «Записках» тихий и простодушный Сироткин, трудолюбивый, хозяйственный Сушилов, Баклушин, юмор и яркая одаренность которого раскрываются в сцене представления. В то же время фигуры «отчаянных» — Петрова, Орлова показывают ту огромную потенциальную внутреннюю энергию, силу, решимость, которые были свойственны многим арестантам и которые в других условиях могли бы получить иное применение,

Как очень тонко показал В. Б. Шкловский, через «Записки из Мертвого дома» проходит ряд пессимистически окрашенных, трагических лейтмотивов.[9] Таков, например, образ орла со сломанными крыльями — образ, переключающий основную тему «Записок» — тему неволи — в эпический план, обогащающий ее фольклорными, песенными ассоциациями. На «Записках» лежит отсвет трагического поражения революции 1848 года, отсвет личных тяжелых переживаний и сомнений Достоевского, в них сквозит неверие автора в возможность активного революционного преобразования существующих порядков. Но годы каторги были для Достоевского не только годами разочарования в утопических социалистических идеалах; они были также годами освобождения от многих романтических иллюзий — и идеологических, и литературно-эстетических. Отсюда — трезвость отношения автора «Записок» к своим товарищам, полное отсутствие в них элементов романтической идеализации обитателей каторги, свойственной на Западе Гюго, Сю, а частично и Бальзаку (образ Вотрена). Давая портреты обитателей острога, вводя в повествование их рассказы о своем прошлом, Достоевский стремится в противоположность писателям-романтикам выявить реальное психологическое и социальное разнообразие характеров арестантов. Он показывает, что каждый из них является тем, чем сделали его, с одной стороны, предшествующая жизнь, а с другой — каторга. Достоевский не скрывает того, что среди арестантов ему пришлось увидеть и людей отталкивающих, развращенных губительным влиянием уголовно-преступной среды, бессмысленно жестоких, трусов и фанфаронов. Таковы Газин, хвастливый и любующийся собой Лучка. Каторжники для Достоевского — люди из народа, характеры которых отражают не только светлые задатки, но и темные стороны народной жизни в условиях царской России — бесправие и невежество масс, их предрассудки и пороки, порожденные существующими порядками.

Пребывание на каторге привело Достоевского к пессимистическому выводу о том, что революционеры, как и весь верхний «культурный» слой общества, трагически оторваны от народа, от «почвы». Этот взгляд Достоевского получил

---

[9] В. Шкловский. За и против. Изд. «Советский писатель», М., 1957, стр. 85—125.

отражение в «Записках из Мертвого дома». И все же изображение взаимоотношений народа и интеллигенции в «Записках» еще лишено той ложной тенденциозной окраски, которую оно нередко приобретало в позднейших произведениях Достоевского. В эпилоге «Преступления и наказания», описывая жизнь Раскольникова на каторге, Достоевский объясняет враждебное отношение народной среды к Раскольникову тем, что он «безбожник», атеист. В «Записках из Мертвого дома» же изображение взаимоотношения народа и политических заключенных выдержано в ином духе. Народ смотрит здесь на политических заключенных недоверчиво постольку, поскольку он видит в них дворян, к которым жизнь приучила его относиться с недоверием. Это не мешает людям из народа принимать участие в судьбе рассказчика, дружеским отношениям между ним и Алеем, Сушиловым. Рисуя свободолюбие народных масс, их враждебность к дворянству и крепостнической администрации, Достоевский тем самым объективно показывает, что политическая борьбы с самодержавием и крепостничеством не была беспочвенной, но отражала интересы народа.

Подводя итог своим впечатлениям, Достоевский подчеркивал, что большинство людей из народной среды, с которыми ему пришлось встретиться на каторге, принадлежало не к худшим, а к лучшим элементам народа. Он указывает на то, что более половины каторжников были грамотными, что составляло резкий контраст с неграмотностью подавляющей массы населения крепостной России. Суровым упреком существующему строю звучали заключительные слова «Записок»: «И сколько в этих стенах погребено напрасно молодости, сколько великих сил погибло здесь даром! Ведь надо уж все сказать: ведь этот народ необыкновенный был народ. Ведь это, может быть, и есть самый даровитый, самый сильный народ из всего народа нашего. Но погибли даром могучие силы, погибли ненормально, незаконно, безвозвратно. А кто виноват?» (III, 559).

Хотя сам Достоевский и не давал прямого ответа на этот вопрос, но вся логика его книги приводила к тому единственно правильному выводу, который сделала из нее передовая демократическая часть общества 60-х годов, увидевшая в «Записках из Мертвого дома» обвинение по адресу самодержавия и крепостнического строя тогдашней России. Недаром В. И. Ленин, по свидетельству В. Бонч-Бруевича, видел в «Записках из Мертвого дома» «непре-

взойденное произведение русской и мировой художественной литературы, так замечательно отобразившее не только каторгу, но и „мертвый дом“, в котором жил русский народ при царях из дома Романовых».[10]

4

Отказавшись от продолжения смешанного, полуочеркового жанра «Записок из Мертвого дома», снова обратившись (еще до завершения «Записок») к работе над романом, Достоевский не отказался от развития того наиболее важного и ценного с принципиальной точки зрения, что было впервые найдено им в работе над «Записками». Это особенно относится к разработке главной темы «Записок» — темы народа. Если не считать ранней, неудавшейся повести «Хозяйка», эта тема вполне органически вошла в творчество Достоевского и по-настоящему зазвучала в нем в «Записках из Мертвого дома». Опыт разработки народной темы не прошел бесследно для творчества Достоевского-романиста. Опыт этот оказал сильнейшее влияние на поэтику последующих его романов, хотя ни в одном из них народные типы и народная жизнь уже непосредственно не занимают столь большого места, как в «Записках из Мертвого дома».

Уже в ранних повестях и романах Достоевского герои погружены в атмосферу Петербурга, действуют на фоне тщательно обрисованной социальной обстановки, сталкиваются с людьми, принадлежащими к различным, иногда противоположным общественным слоям. И все же темы народа и нации как особые, самостоятельные темы, в той широкой их философско-исторической постановке, в какой они звучали у Пушкина и Гоголя, в раннем творчестве Достоевского еще отсутствуют. Лишь в неудавшейся «Хозяйке» и в тех начальных главах «Неточки Незвановой», где рассказывается история музыканта Егора Ефимова, можно найти первые робкие подходы к развитию этих тем, столь важных для последующего творчества Достоевского. В «Униженных и оскорбленных», как и в повестях Достоевского конца 50-х—начала 60-х годов («Дядюшкин сон», «Село Степанчиково» и др.), судьба и

[10] Влад. Бонч-Бруевич. Ленин о книгах и писателях (из воспоминаний). Литературная газета, 1955, № 48 (3393), 21 апреля.

переживания центральных персонажей изображены еще также вне прямого, сознательного соотнесения с проблемами философского, национально-исторического порядка.

В «Записках из Мертвого дома» дело обстоит принципиально иначе. Здесь проблема взаимоотношений героя — представителя образованного меньшинства — не просто с отдельными людьми из народной среды, но с народом, рассматриваемым в качестве главной силы исторической жизни страны, в качестве выразителя важнейших черт национального характера и основы всей жизни нации, выдвинута Достоевским на первый план. Эта проблема становится определяющей как для субъективных впечатлений и размышлений рассказчика, так и для объективного анализа его личной, индивидуальной судьбы.

Принцип изображения и анализа индивидуальной психологии и судеб центральных персонажей в соотнесении с психологией, моральным сознанием, судьбами народа был тем главным завоеванием «Записок из Мертвого дома», которое с этого времени прочно входит в художественную систему Достоевского-романиста, становится одним из определяющих элементов этой системы. Дальнейшее свое развитие в той особой, своеобразной форме, в какой он осуществляется в романах Достоевского, этот принцип получил в «Преступлении и наказании».

Сопоставляя здесь и в последующих своих романах идеи и переживания главного героя с моральным сознанием народных масс, исходя из своего понимания народности как из основного критерия при оценке психологии и судьбы главных персонажей, Достоевский под влиянием своих реакционных «почвеннических» идей зачастую вносил в освещение психологии и идеалов народа ложную, одностороннюю тенденцию. Но самый принцип художественного анализа и оценки Достоевским идей и поступков его героев в неразрывном единстве с анализом идей и морального чувства народных масс был крупнейшим достижением Достоевского-романиста — достижением, без которого не было бы возможным появление таких шедевров, как «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы». Принцип сознательной оценки героя и его умственных исканий на фоне народной жизни в сопоставлении с практическим жизненным опытом и идеалами народа объединяет Достоевского с Тургеневым, Толстым и другими великими русскими романистами его эпохи, каждый из которых по-

своему, в соответствии с индивидуальными особенностями своего дарования и своеобразием своей художественной системы, развивал в своих романах этот важнейший эстетический принцип русского реалистического искусства, открытый Пушкиным и Гоголем.

Следует указать и на другое. То, что в последующих произведениях Достоевского, и в частности в его романах 60-х и 70-х годов, народная жизнь уже никогда и нигде не изображалась романистом так широко, разносторонне, реалистически полнокровно, как в «Записках из Мертвого дома», не является простой случайностью. Признав народ «почвой» всей национальной жизни, Достоевский в то же время чрезвычайно односторонне представлял себе психологию русских народных масс. В своем понимании народных потребностей и идеалов Достоевский опирался на прошлое народа, сознательно не желая видеть тех изменений в психологии и настроениях народных масс, которые совершались у него на глазах. Вот почему в его произведениях, написанных после «Записок из Мертвого дома», люди из народа всегда выступают неизменно в одной и той же роли — в роли носителей идеалов смирения, молчаливой покорности судьбе, безропотной нравственной стойкости в нужде и страданиях. Реалистическое изображение картины жизни народа и народных характеров пореформенной эпохи во всей их действительной исторической сложности — изображение, учитывающее борьбу противоположных тенденций в народной жизни, стихийное пробуждение части народных масс, переход их к сознательной борьбе с угнетателями, не было доступно Достоевскому. Убеждение в неизменности и постоянстве основных свойств народного характера (которыми Достоевский считал смирение и всепрощение) заслоняло от великого русского романиста картину народной жизни с ее реальными историческими тенденциями и противоречиями.

Поэтому, создав одно из первых в русской литературе 60-х годов эпических произведений большого размаха, посвященных изображению непосредственных условий жизни и переживаний народных масс, Достоевский не мог в своем дальнейшем творчестве продолжить разработку темы народа с той же реалистической полнотой и свежестью, какая характеризует освещение этой темы в «Записках из Мертвого дома». Разумеется, в романах Достоевского, написанных после «Записок из Мертвого дома», образы людей из

народа также чрезвычайно важны и художественно значительны. Но они выступают в них в одном и том же освещении, помогая писателю осуществить моральный суд над героями из среды образованного меньшинства с точки зрения идеалов кротости и смирения. Это внесло в изображаемые Достоевским-романистом народные характеры черты художественной условности и идеализирующего схематизма, которые одинаково присущи образам Сони Мармеладовой, Лизаветы, маляра Миколки в «Преступлении и наказании», Марьи Тимофеевны в «Бесах», Макара Долгорукого в «Подростке». Не сам Достоевский в своих романах 60-х и 70-х годов, а Лев Толстой и писатели демократического направления, в особенности Решетников и Глеб Успенский, продолжили в своих романах и очерках из народной жизни широкую реалистическую разработку темы народа, в которую Достоевский сделал серьезный и значительный вклад «Записками из Мертвого дома».



Глава IV

ДОСТОЕВСКИЙ И РУССКИЙ КЛАССИЧЕСКИЙ РОМАН XIX ВЕКА. «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

1

Достоевский считал себя, а также других крупнейших русских писателей своего времени, учениками Пушкина и Гоголя, продолжателями той литературной традиции, начало которой оба они положили.

«У нас всё... от Пушкина», — писал Достоевский в «Дневнике писателя» (XI, 185). «Бесспорных гениев, с бесспорным „новым словом" во всей литературе нашей было всего только три: Ломоносов, Пушкин и частию Гоголь» (XII, 207—208). Последующая плеяда русских писателей-романистов XIX века, включая Толстого и самого Достоевского, «вышла, — по словам последнего, — прямо из Пушкина, одного из величайших русских людей, но далеко еще не понятого и не растолкованного» (XII, 208).

Свое понимание значения Пушкина в истории русской литературы XIX века Достоевский в наиболее обобщенном и развернутом виде изложил в «Речи о Пушкине» (1880). Пушкин, по мнению Достоевского, первый из русских писателей XIX века создал образ того главного героя, который с этого времени надолго занял в русской литературе центральное место. Таким героем явился, по определению Достоевского, тип «интеллигентного русского», ощущающего себя несчастным «скитальцем в родной земле» и при этом страстно стремящегося не к одному лишь своему личному, но к «всемирному счастью», «к мировой гармонии», более

или менее отчетливо сознающего невозможность личного счастья без избавления от страданий других униженных и страждущих (XII, 378).

И в то же время Пушкин, по убеждению Достоевского, первый из великих русских писателей XIX века почувствовал, каков тот единственный верный путь, который может и должен привести его героя к освобождению от одиночества и страданий. Таким путем явились для Пушкина поиски воссоединения мыслящего и страдающего человека из интеллигентных кругов с народом. «Пушкин первый объявил, что русский человек не *раб* и никогда не был им, несмотря на многовековое рабство... Это был не барин, милостивый и гуманный, жалеющий мужика за его горькую участь, это был человек, сам перевоплощавшийся сердцем своим в простолюдина, — в суть его, почти в образ его», — писал Достоевский (XII, 351—352).

«Всеобъемлющую» любовь Пушкина к народу Достоевский считал главным источником исторического величия Пушкина, его непреходящего значения для последующей русской литературы.

В речи Достоевского о Пушкине отразились не только великие и сильные, но и слабые, реакционные стороны его мировоззрения. Признав центральным фактом творчества Пушкина и всей последующей русской литературы выдвижение ими образа героя, стремящегося не к одному своему, узко личному, а к общему, «всемирному» счастью (причем уже Пушкин почувствовал, что удовлетворение такого героя не было возможным без его сближения с народом), Достоевский, по справедливому замечанию Глеба Успенского, сам сделал все для того, чтобы исказить смысл этих основных тезисов своей речи. Путь страдающего героя из интеллигентных кругов к народу в изображении Достоевского оказался путем, ведущим к «смирению» и к отказу от революционной борьбы с самодержавием. Вследствие этого провозглашенный Достоевским идеал «всемирного счастья» оказался, по выражению Успенского, призывом к борьбе не за действительное народное счастье, а за счастье «всезаячье».[1]

И все же приведенные мысли Достоевского о характере центрального героя русской послепушкинской литературы

---

[1] Г. И. Успенский, Полное собрание сочинений, т. VI, Изд. АН СССР, М.—Л., 1953, стр. 427.

XIX века и о том направлении, в каком развивались искания ее величайших представителей со времен Пушкина, были гениальны, какому бы реакционному затемнению и искажению не подвергались эти мысли в той же пушкинской речи и в других местах публицистики Достоевского.

Одним из вопросов, который с конца XVIII века выдвинулся на центральное место во всей европейской литературе, явился вопрос о возможных путях развития человеческой индивидуальности в новых условиях, сложившихся после первой французской революции. Романисты-просветители, еще не видевшие (по выражению Ленина) противоречий того строя жизни, который вырастал из крепостного,[2] верили, что после уничтожения абсолютизма и сословности станет возможным свободное и всестороннее развитие человеческой личности. Победа буржуазии показала, что вера в свободное, гармоническое развитие личности в условиях общества, основанного на эгоистической «войне всех против всех», была иллюзией просветителей. В лице Бальзака, Стендаля, Диккенса, Теккерея, Флобера и других крупнейших романистов XIX века западноевропейская литература показала, что буржуазное общество, хотя оно и способствует пробуждению личности, вместе с тем является величайшим препятствием для ее свободного развития, ведет ее неизбежно к духовной и физической гибели.

Широко разработанная реалистами Запада тема трагического несоответствия между потребностями свободного развития личности и жизненными условиями буржуазного мира получила в русской литературе новое, обогащенное решение. Великие русские писатели XIX века, начиная с Пушкина, так же как и передовые умы Запада, высоко подняли знамя борьбы за свободное развитие личности. Но Пушкин в «Цыганах», «Евгении Онегине», «Пиковой даме» отчетливо показал и то, что индивидуалистическая жизненная философия и мораль эгоистической личности, «глядящей в Наполеоны», враждебна полноценному развитию индивидуальности. Со времен Пушкина в русской реалистической литературе неразрывно сплелись две, на первый взгляд резко противоположные между собой, а в действительности взаимно связанные, дополняющие друг друга темы: тема защиты прав личности и тема критического анализа и развенчания принципов буржуазно-индивидуали-

---

[2] В. И. Ленин, Сочинения, изд. 4-е, т. 2, стр. 473.

стической философии и морали — морали человека, который «для себя лишь» хочет воли.

В условиях пореформенной эпохи русская литература с особой силой и энергией развернула горячую борьбу «против бессмысленных средневековых стеснений личности».[3] И вместе с тем отразившиеся в литературе подъем «чувства личности», подъем «чувства собственного достоинства» широких слоев населения с особой остротой поставили перед великими русскими романистами вопрос о необходимости отыскать такие формы и пути развития личности, которые не вели бы в тупик мещанского индивидуализма и анархизма, а открывали перед освобожденной от средневековых стеснений личностью широкую перспективу общественной деятельности, облегчали для нее сближение с народом или непосредственно выводили ее на открытую, прямую дорогу революционной борьбы.

Вследствие недоверия к революционной и социалистической мысли Достоевскому не было доступно понимание того, что истинный путь, который уже в ту эпоху мог привести его мыслящих и страдающих героев к освобождению от мук одиночества и сближению с народом, вел через восприятие революционных идеалов и участие в борьбе с самодержавием. Непонимание того, что революционная борьба за счастье народных масс открывает «русскому скитальцу» дорогу к подлинному единению с народом, явилось источником многочисленных реакционных иллюзий, ошибок и просчетов Достоевского — мыслителя и художника. И вместе с тем, так же как другие выдающиеся русские писатели второй половины XIX века, Достоевский считал историческим призванием интеллигентного «русского скитальца» осуществление идеала не узко личного, единичного, а общего, «всемирного счастья» и настойчиво искал условий, облегчающих сближение передовой, мыслящей личности с народом.

М. Горький отметил, что одной из главных тем всего западноевропейского и русского романа XIX столетия была «история молодого человека». Выдвижение образа «молодого человека» в западноевропейском и русском романе на центральное место не было явлением случайным. Выдающиеся романисты России и Запада в XVIII и XIX веках критически относились к «хозяевам жизни»

---

[3] Там же, т. 1, стр. 394.

своей эпохи. Поэтому центральным положительным персонажем своих произведений они делали обычно не образ уже сложившегося, достигшего жизненного успеха, а образ еще только складывающегося, ищущего своего пути и своего места в обществе человека. Выдвижение на центральное место образа «молодого человека» в романе XVIII и XIX веков отражало критическое отношение романистов к сложившимся в их времена общественным формам. В образе «молодого человека» выразился преимущественный интерес романистов не к тому, что успело прочно сложиться и определиться в их эпоху, а к тем исканиям и «бурным стремлениям», которые, хотя бы смутно, раскрывали перспективу общественного развития, намечали путь от настоящего к будущему. Не лица, уже прочно сформировавшиеся и чувствовавшие себя как рыба в воде в современных им общественных условиях, а характеры ищущие, движущиеся, формирующиеся, характеры, в большей или меньшей степени находящиеся в противоречии со своей средой и господствующими в обществе жизненными нормами, отражали в романе XVIII и XIX веков прогрессивное движение истории.

Мировое значение различных национальных форм романа — английского, французского или немецкого — в XVIII и XIX веках определялось в очень большой мере высотой морального и интеллектуального уровня, свойственного их центральным персонажам, — уровня, находящего свое выражение в содержательности их жизненных стремлений и исканий. Когда английский роман в XVIII веке получил общеевропейское значение, его международная роль и повсеместное влияние были тесно связаны с тем, что в образах таких молодых людей, как Том Джонс, или таких молодых девушек, как Клариса Гарлоу, в фигурах героев-чудаков Стерна и Гольдсмита он создал образы людей, которые поразили современников и привлекли к себе их сердца своей моральной чистотой, упорством и стойкостью в беде, отвращением к сословным предрассудкам и условностям, ко лжи и лицемерию, господствовавшим в обществе. Когда в конце XVIII века с влиянием английского романа начало бороться влияние романа немецкого и французского, это было обусловлено тем, что Руссо в лице Юлии и Сен-Прё, Гете в лице Вертера и Вильгельма Мейстера создали образы новых героев, которые по уровню своих человеческих исканий, по высоте

морального и интеллектуального облика превзошли персонажей Фильдинга и Ричардсона или стерновского Йорика. Позднее, в эпоху романтизма, английский, французский и немецкий роман выдвинул новых героев, от духовного обаяния которых также непосредственно зависело влияние каждого из них на читателей и на развитие мировой романистики.

Исключительное значение классического русского романа в истории романа XIX и начала XX века теснейшим образом связано с тем, что русские романисты смогли создать галерею таких персонажей, которые по широте умственных запросов, по глубине и напряженности исканий превосходили героев современных им романистов Запада. История реалистического романа XIX века не знает других персонажей, обладающих такой силой анализа и такой чуткой совестью, как герои Тургенева, Толстого и Достоевского, такой преданностью своим убеждениям и своему жизненному делу, как Базаров и Рахметов. Образ центрального героя русского романа XIX века явился новым словом в развитии эстетических идеалов мировой художественной литературы, в ее работе над созданием образа положительного героя.

В силу исторического своеобразия путей его развития реалистический роман в Англии и во Франции не дал в XIX веке героев, которые по высоте духовных запросов и широте кругозора могли бы сравниться с гетевскими Вертером или Вильгельмом Мейстером. Образ человека высокого интеллектуального уровня, обладающего чуткой совестью, интересом к узловым вопросам современности, стремящегося перестроить свою собственную жизнь и изменить существующие обстоятельства, — такой образ в Англии и Франции XIX века разрабатывали по преимуществу писатели-романтики, а не создатели позднейшего классического реалистического романа. Ни Жюльен Сорель Стендаля, мужественный и энергичный, но рассудочный, отчужденный от мира простых человеческих переживаний, эгоистически замкнувшийся в самом себе, ни главные герои романов Бальзака, Диккенса, Флобера или Теккерея не могут сравниться по уровню своих осознанных нравственных потребностей и идейных исканий с центральными образами русского романа.

И на Западе в XIX веке общественная жизнь создавала свои типы борцов и правдоискателей. Но в силу сло-

жившихся там исторических условий реалистическая литература (и, в частности, роман) лишь редко обращались к изображению подобных типов. В романах Бальзака фигура двойника самого Бальзака, талантливого писателя и философа Д'Артеза, образ революционера Мишеля Кретьена помещены не в центре нарисованной романистом картины общества, а как бы на краю этой картины. В русском же послепушкинском романе XIX века — и в этом заключается его огромное историческое своеобразие — образы людей, одаренных глубоким умом и чуткой совестью, людей, сконцентрировавших в себе пафос умственных и нравственных исканий эпохи, оказались в силу исторического положения вещей не на периферии, а *в самом центре* обрисованной в этих романах картины национальной жизни. Именно в образах мыслящих, беспокойных и ищущих героев романист сумел здесь уловить, пользуясь выражением Тургенева (восходящим к Шекспиру), «образ и давление времени»,[4] ощутить прогрессивное движение русской и всемирной истории.

Не случайно русские писатели XIX века часто относились с особой симпатией к творчеству Байрона, Жорж Санд, Гюго, к романам таких сравнительно второстепенных, «идейных» западных романистов середины и второй половины XIX века, как Шпильгаген или Андре Лео.[5] В творчестве писателей-романтиков (а позднее — в произведениях романистов второстепенных, сравнительно скромных по масштабу своего дарования, но при этом более тесно связанных с передовым идейным движением, чем романисты более крупного плана) русских писателей привлекало стремление создать образы людей, поднимающихся в своих идейных и моральных исканиях до осознания общих пороков существующего строя жизни или вступающих в борьбу с ним. Но ставя перед собой задачу воплотить духовный облик русских людей, живущих такой же высокой нравственной и умственной жизнью, великие русские романисты стремились решить эту задачу принци-

---

[4] И. С. Тургенев, Собрание сочинений, т. 11, Гослитиздат, М., 1956, стр. 403.

[5] П. Р. Заборов. Русская критика конца 60-х—начала 70-х годов XIX века и французский демократический роман. В кн.: Проблемы реализма русской литературы XIX века. Изд. АН СССР, М.—Л., 1961, стр. 368—378.

пиально иначе, пользуясь методами не романтического, а реалистического искусства.

Центральными темами западноевропейского реалистического романа XIX века были обычно разгул хищничества, победа темных, собственнических инстинктов, темы утраченных иллюзий, нравственного измельчания и гибели личности в мире пошлых буржуазных страстей. В русском же романе XIX века центральное место занял образ страстно ищущего, мятущегося и борющегося человека, который, разрывая путы окружающих его общественных условностей и преодолевая собственные иллюзии, с громадным трудом стремится «дойти до корня», разобраться в окружающей его сложной путанице отношений, понять наиболее глубокие стороны своего личного и общественного бытия. В характерном для русской литературы образе героя, мысль которого то более прямыми, то более сложными и зигзагообразными путями движется вперед, стремясь к уяснению подлинной, незатемненной предрассудками общественных верхов и другими социальными условностями правды жизни, заключена одна из важнейших причин, способствовавших силе ее интеллектуального, морального и эстетического воздействия на последующие поколения.

Мысль героя в русском классическом романе как бы втягивает в себя обычно — одну за другой — различные стороны общественной жизни, подвергая их острому и придирчивому анализу, теоретически и практически поверяя их собственным опытом героя. Это позволяло романисту, рисуя судьбу отдельного человека, наполнить роман до краев огромным и разносторонним общественным содержанием, сделать его широким, неисчерпаемым зеркалом национальной жизни и вместе с тем показать личность героя в ее сложных взаимоотношениях с массой, с народом.

В «Евгении Онегине», «Дубровском», «Капитанской дочке» главные герои не только окружены людьми из народа и постоянно ощущают жизненную связь с ними, но и, что особенно характерно, ищут или оказываются вынужденными искать поддержки у этих людей в наиболее трудные, решающие моменты своей личной и общей исторической жизни. Стремясь решить основные вопросы своего личного существования, герои Пушкина вынуждены (добровольно или исторически неизбежно) внимательно вглядеться в жизнь и психологию народных масс, учесть их жизнен-

ный опыт, их представления о жизни и моральные идеалы. Под влиянием этого опыта пушкинские герои вносят более или менее глубокие коррективы в унаследованные ими дворянски-сословные представления, которые обычно оказываются гораздо более узкими, менее возвышенно-поэтичными и гуманными, чем идеалы народных масс.

Открытый Пушкиным принцип изображения народной жизни путем обрисовки главных героев (происходящих обычно в русском романе XIX века из дворянской или разночинной среды) в широком и постоянном взаимодействии с народом и его представителями — взаимодействии, которое помогает романисту раскрыть сильные и слабые стороны как персонажей первого плана, так и самого народа в данную эпоху, — явился необычайно плодотворным для русской реалистической литературы XIX века.

Бальзак (или позднее Золя) ставил своей задачей, так же как и русские романисты, отобразить в своих романах целостную картину жизни общества своего времени. Но эту задачу они стремились осуществить аналитическим путем, разлагая общество на отдельные звенья, отводя изображению каждой части общественного организма самостоятельный роман. В соответствии с этим Бальзак отвел изображению французского крестьянства особый роман, входящий в состав «Человеческой комедии» («Крестьяне»). Следуя примеру Бальзака, Золя изобразил жизнь крестьян в «Земле», а жизнь пролетариата — в «Западне» и «Жерминале». Оставляя в стороне влияние на романы Золя его натуралистической теории, наложившей свою печать на его понимание народной жизни, важно подчеркнуть другое — что принцип аналитического подхода к изображению народа, свойственный как Золя, так и Бальзаку, уже сам по себе имел наряду с сильными и свою слабую сторону. Этот принцип превращал тему народа для романиста в *особую, частную тему*, стоящую в одном ряду с другими, не позволял понять *универсальное, общее значение народной темы* для изображения любых сторон общественной жизни, для создания целостной картины всего общества.

В противоположность дробному, аналитическому принципу изображения общества в романах Бальзака и Золя, осуществленная Пушкиным не только как драматургом, но и как романистом разработка принципа изображения «судьбы человеческой» и «судьбы народной» в их единстве

и исторической взаимосвязанности явилась предпосылкой к дальнейшим открытиям русских романистов, сделанным в работе над народной темой. Этот принцип стал основным формообразующим принципом русского классического романа, своеобразным ядром характерной для него синтетической формы изображения общества.

Рисуя жизнь главных героев на фоне народной жизни, постоянно по-разному соотнося их судьбы и психологию с судьбой и психологией народных масс, рассказывая о том, как в решающие моменты своей личной жизни Татьяна ищет поддержки у няни, о том, как Андрей Болконский перед Бородином задумывается над психологией русского солдата (или как позднее Пьер ищет решения мучающих его нравственных вопросов и сомнений, приглядываясь к Каратаеву), о том, как у Дмитрия Карамазова нравственный перелом вызывает сон, героем которого является плачущее крестьянское «дитё», русские романисты нашли такой принцип построения своих романов, который позволял им рисовать национальную жизнь в ее единстве. И вместе с тем этот принцип позволял самое единство ее изображать как взаимодействие господствующих классов и народа, как единство, подразумевающее наличие в народе двух сил, исторически связанных друг с другом и в то же время различных по своей психологии, образу жизни и интересам.

Принцип изображения жизни господствующих классов и народа в их реальной исторической соотнесенности и одновременно с учетом различия их психологии, образа жизни, интересов, моральных идеалов обогатил русский роман. Этот принцип позволял так построить действие романа, что даже казалось бы сравнительно узкий, «камерный» сюжет, даже действие, разыгрывающееся на небольшой площадке, среди сравнительно немногих участников, в обстановке замкнутого «дворянского гнезда», как это имеет место, например, в романах Тургенева, наполнялись в русском классическом романе огромным общественным смыслом, становились мельчайшей художественной клеточкой основных, важнейших вопросов и противоречий русской жизни, выражением драматического содержания целого этапа национальной истории. Изображая психологию своих главных персонажей в ее противоречивом и сложном единстве с народной жизнью, показывая, как жизнь стихийно и неизбежно приводит героев в решающие минуты личной

жизни к мысли о народе, русские романисты XIX века, в силу своего различного классового происхождения и жизненного опыта, исходили из весьма несхожих друг с другом общественных идеалов; поэтому они могли по-разному смотреть на народ и народную жизнь, по-разному оценивали их исторические потенциалы и возможности. Но при всем многообразии конкретных социально-политических тенденций и направлений, свойственных русскому классическому роману, при всем различии взглядов, острой борьбе между писателями либерально-дворянского и демократического направления именно демократическая по своей природе мысль о зависимости уровня развития «верхов» от развития «низов», о роли народа в жизни страны была определяющей для творчества великих русских писателей-романистов, сыграла решающую роль в их работе над реалистическим изображением прошлой и современной им исторической жизни. Широкое художественное претворение мысли о неразрывной связи между любой из сторон национальной жизни и жизнью народа, мысли об исторической неотделимости психологии и судьбы каждой отдельной человеческой личности от психологии и судьбы широких народных масс составляет одну из важных исторических особенностей классического русского реалистического романа XIX века.

Указанные общие черты, характерные в той или иной мере для всех основных мастеров русского романа XIX века, получили отражение и в той очень своеобразной форме философско-психологического романа-«трагедии», которую создал Достоевский в 60-е годы. Особенно наглядно это позволяет показать анализ «Преступления и наказания».

2

Подобно новелле, роман нового времени возник в XVI—XVII веках как повествование о необычных людях и событиях, нередко стоящих на грани между действительностью и фантастикой. Герои «Гаргантюа и Пантагрюэля» Рабле — великаны, а сюжет каждой из книг этого произведения складывается из множества причудливых анекдотов и полуфантастических «авантюр». Необычным был и образ Дон-Кихота в романе Сервантеса — образ полубезумного,

полумудреца — и весь калейдоскоп его фантастических приключений.

В XVII—XVIII веках в развитии романа происходит перелом. В Испании в эпоху расцвета плутовского романа, во Франции — в творчестве мадам де Лафайет и первых романистов-просветителей (Прево, Лесаж) — роман покидает фантастическую почву. Его героями становятся теперь обычные, нередко заурядные люди. Однако поэтика романа по-прежнему продолжает строиться на необычном и исключительном. Судьбы и похождения героев потому и привлекают к себе внимание романиста XVII—XVIII веков, что судьбы эти носят необычный, авантюрный или «романический» характер. Лишь постольку, поскольку в судьбе героя Дефо, Свифта или Лесажа присутствует подобный авантюрный или «романический» элемент, герой этот заслуживает, с точки зрения автора, внимания писателя и читающей публики.

Последующая эволюция романа на Западе в XVIII и XIX веках совершалась в направлении все большего и большего освобождения его от традиционной примеси условного, «романического» элемента. Вместе с изменением самой жизни роман утрачивал постепенно характер повествования о необычных жизненных судьбах, о жутких или занимательных приключениях. Он становился правдивым изображением социально-психологических типов и отношений — отношений, которые складывались в обществе независимо от воли и сознания романиста.

Если романист XVII—XVIII веков считал отдельного человека, рассматриваемого изолированно от существующей в обществе системы общественных отношений (и подвластного лишь одной случайности), свободным творцом своей собственной судьбы и судеб других, окружающих людей, то романист XIX века уже не мог питать подобной иллюзии. Великая французская революция и в особенности последующая, пореволюционная эпоха способствовали более глубокому пониманию романистом зависимости отдельной личности от общества. В связи с этим изменился образ традиционного романического героя, характер романической фабулы. Вместо рассказа о находчивом, ловком и предприимчивом герое-одиночке, овеянном авантюрным духом своей эпохи, роман превратился в повествование об исканиях мыслящей и страдающей личности или о судьбе незаметного простого человека, жизнь которых управляется

сложными, не зависимыми от них, но при этом чаще всего складывающимися для них трагически общественными силами и обстоятельствами.

И все же вплоть до середины XIX века авантюрная фабула и условный «романический» элемент еще продолжали играть значительную роль в произведениях даже крупнейших западноевропейских романистов. Не случайно Бальзак считал обязательной принадлежностью романа «искусный сюжет и запутанную интригу».[6] Семейные тайны, подложные завещания, лица, находящиеся за сценой, к которым стягиваются незримые нити, управляющие действием, покинутые и вновь найденные дети — все эти устойчивые сюжетные мотивы, заимствованные из репертуара «готического» романа и романтической мелодрамы, занимали немалое место не только в романах Сю или Феваля, но и в произведениях даже Бальзака или Диккенса.

Во второй половине XIX века Флобер, а вслед за ним романисты-натуралисты во Франции ставят одной из своих задач до конца освободить роман от тех «романических», условных приемов сюжетосложения, в неумении полностью освободиться от которых Золя настойчиво упрекал Бальзака и других романистов первой половины XIX века. Несколько позднее, отчасти под влиянием Золя, а отчасти и независимо от него, аналогичную задачу выдвигают английские и американские романисты. Однако отказ от романтических фабульных аксессуаров, стремление предельно упростить фабулу романа и приблизить ее к повседневному течению жизни среднего человека «толпы» в творчестве западноевропейских реалистов второй половины XIX века сочетались обычно — и в этом заключалась, как указал Энгельс, историческая беда этих писателей — с отказом от изображения тех сил и тенденций современной им исторической жизни, которые несли в себе прогрессивное зерно развития от настоящего к будущему. Наряду с традиционными «романическими» и авантюрными фабульными мотивами писатели-натуралисты отказались и от поэтической основы этих мотивов — от ощущения внутренне катастрофического, «ненормального», преходящего характера буржуазной общественной жизни, от свойственных обычно

---

[6] О. Бальзак, Собрание сочинений, т. 15, Гослитиздат, М., 1955, стр. 504.

романистам первой половины XIX века демократических или социально-утопических идеалов и чаяний. Несмотря на узость натуралистической теории романа, сам Золя, следуя примеру Бальзака, стремился в своих романах воссоздать широкую картину социальной жизни Франции эпохи Второй империи. Но у его последователей роман все в большей степени терял прежний энциклопедический характер, превращаясь в изображение изолированного «куска жизни» — в бесцветное повествование о «любовной связи первого встречного виноторговца с первой встречной мелочной лавочницей».[7]

Одна из важных особенностей развития русского романа XIX века по сравнению с современным ему западным реалистическим романом состоит в раннем освобождении его от груза традиционных «романических» сюжетных условностей, которые играли еще столь заметную роль в западноевропейской романистике первой половины XIX века, включая романы В. Скотта и Купера, Жорж Санд и Гюго, Бальзака и Диккенса. Борьба за максимальную простоту фабулы, против традиционной «интриги», связанных с нею «романических» условностей и мелодраматических шаблонов проходит в различных формах через всю историю русского романа. Вместе с тем важно подчеркнуть и другое. Отвергая романические условности, традиционные любовно-авантюрные сюжетные схемы, стремясь приблизить сюжетное построение своих произведений к формам самой жизни и ее повседневному течению, великие русские романисты, в отличие от западноевропейских романистов второй половины XIX века, не ограничивали задачи романа изображением узкого, изолированного «куска» жизни. Напротив, они стремились сломать старые шаблоны для того, чтобы наиболее широко и полно выразить во взаимоотношениях, судьбах, идейных столкновениях своих героев весь сокровенный смысл русской исторической жизни своей эпохи.

Уже Белинский боролся против превращения романа в «роман-сказку», в «Шехерезаду» XIX столетия. На примере Дюма (отца), Сю, Феваля и других современных ему представителей западноевропейского социально-авантюрного романа-фельетона 40-х годов Белинский в последние годы жизни с особой остротой поставил вопрос о принци-

[7] Г. В. Плеханов. Литература и эстетика, т. I. Гослитиздат, М., 1958, стр. 159.

пиальном различии между романистами-«сказочниками», ставящими своей целью развлечение или заполнение праздного досуга, и подлинно передовой идейной романистикой своей эпохи. Если в предшествующие времена роман, по мнению Белинского, еще мог соединять в себе «сказочный» интерес с глубоким и серьезным общественным содержанием, то к середине XIX века пути того вида романа, который Белинский определил как «эпопею нашего времени», и пути «романа-сказки» разошлись между собой.[8]

После смерти Белинского обоснованная великим критиком теория идейного социально-психологического романа подверглась нападкам со стороны А. В. Дружинина и других деятелей русской либерально-дворянской «эстетической» критики 50-х годов. В своих «Письмах иногороднего подписчика» Дружинин, протестуя против мнимой односторонности взглядов на задачи романа, распространенных среди русских писателей, защищал «внешнюю занимательность», «замысловатость замысла», «таинственность и эффекты» как необходимые условия успеха романиста у русской публики.[9] Однако эти идеи Дружинина, которые он стремился подкрепить анализом английской романистики 40—50-х годов, не встретили сочувствия у современных ему и последующих великих русских романистов.

Ф. М. Достоевский писал в рецензии на «Соборян» Лескова: «Замечательно, что из всех европейских поэтов никто в такой степени не пренебрегает, как именно русские, всем тем, что в композиции, в сочинении можно назвать в одном слове интригой, т. е. преимущественно взаимодействием, комбинацией сил и личностей. Глубоко-знаменательный, характерный факт! Как в самом деле проста постройка нашей трагедии, романа и даже лирики. Как проста наша трагедия в бессмертных созданиях Пушкина. Как всегда проста постройка романа у Тургенева, до того проста, что Запад назвал его „мастером новеллы“ (а не романа). А простота в создании гр. Л. Толстого „Война и мир“! Да всего не перечтешь! . .».[10]

---

[8] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VIII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1955, стр. 168; т. X, 1956, стр. 109—118.

[9] А. В. Дружинин, Собрание сочинений, т. VI, СПб., 1865, стр. 415—416.

[10] Гражданин, 1873, № 4. стр. 125—126. Без подписи. О принадлежности рецензии Ф. М. Достоевскому см. в книге: В. В. Виноградов. Проблема авторства и теория стилей. Гослитиздат, М.. 1961, стр. 506—517.

Тяготение к предельной простоте сюжетного развития, отказ от традиционных авантюрных романических условностей и от готовых шаблонов были характерными чертами уже пушкинской прозы и пушкинского «романа в стихах». В последующий период эти тенденции пушкинского творчества получили новое теоретическое обоснование в эстетике Н. В. Гоголя, В. Г. Белинского, Н. А. Добролюбова, Н. Г. Чернышевского. В 1863 году, подводя итоги первым двум десятилетиям развития русского романа, М. Е. Салтыков-Щедрин с гордостью писал: «Беллетристика наша не может похвалиться капитальными произведениями, но никто, конечно, не упрекнет ее в невоздержности, в фантазерстве и в бесцеремонном служении тому, что по-французски зовут словом *blague*, а по-русски просто-напросто хлестаковщиной. Внешним, чисто сказочным интересом она даже вовсе пренебрегает и, по нашему мнению, поступает в этом случае вполне разумно, потому что жизнь и сама по себе есть сказка весьма простая и мало запутанная... Ибо действительная, настоящая драма хотя и выражается в форме известного события, но это последнее служит для нее только поводом, дающим ей возможность разом покончить с теми противоречиями, которые питали ее задолго до события и которые таятся в самой жизни, издалека и исподволь подготовившей самое событие. Рассматриваемая с точки зрения события, драма есть последнее слово, или, по малой мере, решительная поворотная точка всякого человеческого существования, и всякое человеческое существование, если оно не совсем уж пустое, непременно имеет свою драму, развязка которой для иных отзовется совершенной гибелью, для других равнодушием и апатией, для третьих, наконец, принижением и покорностью. Дело стало быть вовсе не в том, чтобы изобразить событие, более или менее кровавое, а в том, чтобы уяснить читателю смысл этого события и раскрыть внутреннюю его историю».[11]

Легко может показаться, что романы Достоевского противоречат тому представлению об особенностях жанра русского романа, которое отразилось и в приведенных словах Щедрина, и в рецензии самого Достоевского на «Соборян». Действительно, по сравнению с романами других русских писателей-классиков XIX века, романы Достоевского отли-

---

[11] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полное собрание сочинений, т. 5, Гослитиздат, М., 1937, стр. 354—355.

чаются, как правило, значительно более сложным сюжетным построением. Действие в них не развивается медленно и спокойно, как у Тургенева или Толстого, а совершается лихорадочно, зигзагообразно, поворотные события не подготавливаются постепенно, а наступают «вдруг»,[12] неожиданно для персонажей, центральные образы романа и смысл их поступков долгое время остаются как бы окутанными туманом, который рассеивается к середине, а иногда и к концу произведения, наконец, на центральное место среди описываемых автором событий выдвигаются, как у романистов-романтиков, «фантастические», «роковые» страсти и преступления. Все это привело к довольно широкому распространению в научной литературе о Достоевском представления о близости структуры романов Достоевского, в отличие от произведений других русских романистов, к построению романтического социально-авантюрного романа-фельетона 40-х годов с его сложной и занимательной интригой (частично унаследованной Сю, Сулье и другими создателями жанра западноевропейского романа-фельетона от авторов более ранних «готических» романов конца XVIII—начала XIX века). Наиболее обстоятельно, с привлечением широкой аргументации, такое понимание жанра романов Достоевского развито Л. П. Гроссманом.[13]

Однако, при наличии известной чисто внешней убедительности, сближение композиции романов Достоевского с композицией западноевропейского социально-авантюрного романа-фельетона 40-х годов представляется при более глубоком подходе к анализу романов великого русского романиста ошибочным. Это сближение не помогает уяснению реальных особенностей созданного Достоевским романического жанра, а, наоборот, затемняет их, уводит в сторону от верного понимания художественной природы его романа. Не случайно еще Белинский в 40-е годы резко противопоставил первые произведения молодого Достоевского повестям и романам французских романистов-«сказочников».

Приведя в статье о «Петербургском сборнике» рассказ о смерти Горшкова (из «Бедных людей»), Белинский писал: «Что перед этою картиною, написанною такою ши-

[12] См. статью: А. Л. Слонимский. «Вдруг» у Достоевского. Книга и революция, 1922, № 8.

[13] Л. П. Гроссман. 1) Композиция в романе Достоевского. Вестник Европы, 1916, № 9; 2) Поэтика Достоевского. М., 1925.

рокою и мощною кистию, что перед нею мелодраматические ужасы в повестях модных французских фёльетонных романистов! Какая страшная простота и истина!».[14] И дальше Белинский противопоставил «Бедных людей» и «Двойника» «Парижским тайнам», «Вечному жиду» и «Графу Монте-Кристо» как явления не одного, а *принципиально различного* порядка с точки зрения их художественной и, в частности, их жанровой природы.[15]

В 1864 году в журнале «Эпоха» Н. Н. Страховым было напечатано письмо критика А. А. Григорьева к М. М. Достоевскому, в котором Григорьев упрекал последнего в том, что он не сумел удержать брата «от фельетонной деятельности» и загонял «как почтовую лошадь». В связи с этим Ф. М. Достоевский был вынужден выступить со специальным опровержением обвинений Григорьева по адресу своего старшего брата. Согласившись с определением Григорьева, назвавшего «Униженные и оскорбленные» «фельетонным романом», Достоевский возложил вину на свой обычный способ писания: «Если я написал фельетонный роман (в чем сознаюсь совершенно), то виноват в этом я и один только я. Так я писал и всю мою жизнь, так написал все, что издано мною, кроме повести „Бедные люди“ и некоторых глав из „Мертвого дома“. Очень часто случалось в моей литературной жизни, что начало главы романа или повести было уже в типографии и в наборе, а окончание сидело еще в моей голове, но *непременно* должно было написаться к завтраму. Привыкнув так работать, я поступил точно так же и с „Униженными и оскорбленными“». И далее Достоевский признавался, что начиная «Униженных и оскорбленных» он не имел еще вполне обдуманного плана (который создавался им в ходе писания романа, «в жару работы»), хотя и был уверен, что в романе «будет поэзия» и что «два наиболее серьезных характера [16] будут изображены совершенно верно и даже художественно» (XIII, 350—351).

Форма «фельетонного романа» (или романа-фельетона), к которой сам Достоевский отнес «Униженных и оскорбленных», родилась на Западе в 30—40-х годах

[14] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 562.

[15] Там же, стр. 565.

[16] Вероятно, Достоевский имел в виду характеры Нелли и старика Ихменева, — *Г. Ф.*

XIX века под влиянием развития газетной и журнальной прессы. Романами-фельетонами стали называть во Франции, а затем и в других странах романы «с продолжением», печатавшиеся в «подвалах» газет или на страницах журналов (обычно в течение всего года) и переходившие из номера в номер. Поставщиками романов-фельетонов на Западе были зачастую второстепенные буржуазные беллетристы, не ставившие перед собой иной цели, кроме внешней занимательности. Но формой романа-фельетона в эпоху Достоевского охотно пользовались и многие крупные зарубежные писатели — романтики и реалисты, в частности Бальзак, Гюго, Диккенс.

Форма романа-фельетона предъявляла к писателю свои специфические требования. Роман, разделенный на отдельные выпуски, печатавшийся в газете или журнале в течение длительного промежутка времени, писавшийся от срока к сроку, не мог сохранять обдуманность и завершенность, спокойное и медлительное течение действия, характерные для романов XVIII века. Он не мог быть также рассчитанным по своему содержанию и форме на узкий круг «друзей», избранных ценителей поэзии, как это было нередко в эпоху романтизма. Форма романа-фельетона требовала от автора общедоступности, способности заинтересовать и держать в напряжении широкую демократическую читательскую аудиторию, создавать сильные и запоминающиеся характеры и ситуации; она вызывала необходимость в быстрой и динамичной фабуле, неожиданных перипетиях и поворотах в развитии действия.

Буржуазные историки литературы на Западе и в США обычно рассматривают роман-фельетон как *единое* историческое явление, игнорируя его внутреннюю сложность, отражение в нем различных, а часто и прямо противоположных общественных тенденций. Поэтому в книгах буржуазных ученых формалистического толка романы Диккенса или Достоевского анализируются нередко в одном ряду с современными этим писателям авантюрными или детективными романами и при этом устанавливаются общие будто бы для них художественные приемы.[17] Такой взгляд на литературный процесс сере-

[17] Подобный взгляд получил частичное отражение также в статьях: М. Г. Давидович. Проблема занимательности в романах Достоевского. В кн.: Творческий путь Достоевского. Изд. «Сея-

дины XIX века не только исторически ошибочен, но заключает в себе часто реакционную политическую тенденцию: он ведет к стиранию грани между глубоким реалистическим социально-критическим романом буржуазной эпохи и пошло-апологетической буржуазно-развлекательной романистикой.

В действительности история романа-фельетона на Западе и в России 40—70-х годов явилась отражением борьбы двух противоположных направлений в развитии общественного содержания и художественной формы романа. Великие зарубежные писатели-романтики, последующие писатели-реалисты XIX века стремились воспользоваться формой романа-фельетона, обращающегося к широкой, демократической читательской аудитории, для обогащения возможностей жанра социально-психологического романа, для изображения тех социальных конфликтов дворянского и буржуазного мира, постановки тех глубоких общественных, философских, нравственных проблем, для которых форма эта открывала новые, благоприятные возможности. То же самое относится к Достоевскому. Романисты же полубульварного или бульварного типа на Западе и в России стремились превратить форму романа-фельетона в новую разновидность жанра развлекательно-авантюрной беллетристики, пользовались ею как средством отвлечь читателя от серьезного размышления над вопросами социальной жизни или внушить ему свою реакционную общественную программу. Подобные задачи ставили перед собой, в частности, В. В. Крестовский и Н. Д. Ахшарумов — создатели русского варианта реакционного по своей идейной направленности авантюрного романа-фельетона, традиционные схемы и приемы которого получили широкое применение у многочисленных авторов «антинигилистических» романов второй половины 60-х и 70-х годов.

В отличие от бульварных и полубульварных романистов, которые воспользовались жанром романа-фельетона в реакционных целях, создателям этого жанра во французской литературе 40-х годов Сулье и Сю были свойственны вполне очевидные демократические тенденции. Сулье, автор знаменитых в свое время «Мемуаров дьявола» (1837—

тель», Л., 1924; О. В. Цехновицер. Достоевский и социально-криминальный роман. Ученые записки ЛГУ, 1939, № 47, стр. 299—303.

1838), был писателем-республиканцем, а Сю в 1840-е годы испытал сильное влияние тогдашнего демократического и социалистического движения, что нашло непосредственное выражение в «Парижских тайнах» (1842—1843) и последующих его социально-авантюрных романах. Но творческий метод Сулье и Сю имел ярко выраженный эклектический характер. Отдельные насыщенные реальными красками и обличительными мотивами бытовые картины и эпизоды современной им социальной жизни эти романисты-романтики пытались в целях занимательности искусственно нанизать на единую нить хитроумно сочиненной, сложной и запутанной авантюрной интриги, не рождавшейся всякий раз заново из глубокого творческого осмысления художником реальных жизненных отношений современного ему общества, а имевшей более или менее шаблонный, устойчивый характер, лишь слегка варьировавший традиционную, уже сложившуюся в литературе схему «готического» романа ужасов или романтической мелодрамы.

Этот художественно-эклектический склад жанра романтического социально-авантюрного романа-фельетона 40-х годов, в котором искусно сочиненная уголовная или авантюрная фабула служила средством для объединения ряда разнообразных эпизодов, принципиально отличает его от романов крупнейших писателей-реалистов XIX века на Западе и от произведений Достоевского, выработавших иную, новую форму сюжетосложения, отвечавшую потребностям реалистического искусства.

Достоевский ценил произведения Сулье и Сю за содержащиеся в них яркие реалистические картины жизни общества и за их авантюрную занимательность. Он писал, что не только о Бальзаке и Гюго, но и о создателях французского романа-фельетона 40-х годов «наша критика начиная с сороковых годов» отзывалась слишком «свысока» (XIII, 525). Но вместе с тем так же, как Белинскому, «Граф Монте-Кристо» представляется Достоевскому не романом, но «сказкой» (XIII, 541), а Сю он считал писателем «недалеким» и относил к числу тех французских писателей-«декораторов», которые «мажут, а не пишут» (Письма, I, 75, 78). «У нас почти нет повести, которая бы не составлялась на более или менее подробном изучении жизни; в иностранной же, особенно во французской литературе, еще сплошь да рядом пишутся романы без малейшего признака наблюдательности, в прежнем романтическом

вкусе. Дюма и Феваль у нас невозможны», — писал в 1864 году журнал Достоевского «Эпоха».[18]

Еще Белинский в 30-е годы, критикуя «Ивана Выжигина» Булгарина и другие тогдашние нравоописательные романы, писал о непригодности для реалистической повести и романа XIX века старых авантюрных приемов сюжетосложения, которые к этому времени потеряли реальное жизненное содержание и превратились в чисто литературную, условную романическую схему.[19] Ту же мысль в 30-е и 40-е годы развивал Гоголь.[20] Как показали Белинский и Гоголь, самая природа романа в XIX веке испытала своего рода революцию. Если писатели XVIII и начала XIX века еще зачастую могли строить свои романы (пользуясь при этом одной и той же устойчивой, традиционной схемой) в виде ряда «похождений» героя или двух героев-любовников и использовали эту наперед заданную схему в качестве «рамы» для развертывания ряда бытовых картин или эпизодов новеллистического характера, то перед романистом XIX века встала задача превратить роман в единое, органическое художественное целое. Для этого нужно было навсегда отбросить в сторону старые, условные «романические» приемы сюжетосложения, заменить устойчивую, лишь слегка варьируемую отдельными романистами традиционную схему «похождений» героя такими глубокими и разнообразными сюжетными положениями, которые каждый раз рождались бы заново из гущи самой реальной жизни и вместе с тем являлись бы своего рода мельчайшими выразительными типическими «клеточками» изображаемого общества, несущими в себе его положительный и отрицательный заряды, отражающими характерные для него социальные отношения и психологические коллизии.

Как и другие великие русские романисты XIX века, Достоевский в своей работе над романом шел по пути, указанному Гоголем и Белинским. В этом заключается принципиальная противоположность между поэтикой романа

---

[18] Н. Соловьев. Теория безобразия. Эпоха, 1864, № 7, стр. 6.

[19] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. I, Изд. АН СССР, М., 1952, стр. 132.

[20] Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. VIII, Изд. АН СССР, М.—Л., 1952, стр. 554—555. См. также: История русского романа, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 252—254.

Достоевского и поэтикой романтического французского романа-фельетона 40-х годов.

Э. Сю в «Парижских тайнах» (или его последователь в русской литературе 60-х годов В. Крестовский в «Петербургских трущобах», 1864—1867) стремился чисто внешним путем сочетать в своих романах бытовые зарисовки из жизни городского «дна» с искусственно сочиненной романистом авантюрной фабулой. Достоевский же для своих романов стремился извлечь из гущи современной ему общественной жизни такие сюжеты, которые позволяли бы романисту выразить свое понимание самого существа современной ему исторической действительности.

«Достоевский... создал роман с сильно развитой фабулой. Цепь занимательно и увлекательно развивающихся событий составляет основу его сюжета. Но все это у Достоевского является лишь внешней, событийной стороной романа, которая необходима ему не только для возбуждения интереса читателей, но и для решения своей главной задачи художника-психолога», — справедливо пишет исследователь русского романа 40—50-х годов.[21]

Ставя своей задачей передать художественными средствами лихорадочный и болезненный характер жизни русского города в пореформенную эпоху, то ощущение глубокого недоумения, которое герои Достоевского и сам писатель испытывали перед кажущейся загадочностью и своеобразной «фантастичностью» ее процессов, глубокое чувство трагизма, которое овладевало ими перед лицом болезненных и ненормальных общественных условий, Достоевский в соответствии с этим строит самую форму своих романов. Он стремится вызвать у читателя впечатление не здоровой, спокойной и устойчивой, а текучей, трагически разорванной и неустойчивой, вздыбленной и хаотической действительности, полной катастроф, неожиданных, захватывающих дух взлетов и падений. Это и приводит Достоевского к отказу от «эпической» (в традиционном смысле этого слова), плавной и спокойной повествовательной манеры, к сосредоточению действия вокруг одной или нескольких острых, трагических по своей окраске сюжетных катастроф, к сознательному сочетанию в пределах каждого романа различных и даже нарочито противоположных по

[21] Н. И. Пруцков. Русский роман 40—50-х годов. В кн.: История русского романа, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 396.

своей окраске слоев повествования и стилистических планов, пересечения которых поминутно приводят к сюжетным «взрывам» и неожиданностям.

Поэтому та своеобразная «авантюрность», которая характерна для романических сюжетов Достоевского, имеет лишь внешние точки соприкосновения с авантюрным романом в обычном, традиционном смысле этого слова — в том числе и с «уголовными» или детективными повестью и романом, зарождение которых относится к той же эпохе, когда жил и творил великий русский романист.[22]

С начала 60-х годов Достоевский во всех своих романах связывает анализ современной ему общественной жизни с анализом проблемы преступления, которую он освещает с широкой философской и морально-психологической точки зрения. Этот интерес к проблеме преступления также внешне роднит романы Достоевского (подобно романам Бальзака, Гюго, Диккенса) с современным ему социально-авантюрным и детективным романом. Однако сходство это обманчиво, так как интерес Достоевского к изображению психологии преступника имел совсем иные истоки, чем у романистов иного, менее философского художественного склада, и это привело его к совсем иной художественной трактовке темы преступления.

Со времени пребывания на каторге, где жизнь столкнула его не только с политическими, но и с уголовными преступниками, Достоевский постоянно обращался к проблеме преступления, потому что проблема эта связывалась в его сознании с важнейшими социальными и нравственными вопросами русской жизни его эпохи. Интерес этот еще больше усилился в 60-е годы, так как неизбежным следствием ломки крепостнического уклада и развития капитализма в пореформенную эпоху был рост числа преступлений, усложнение их социальных причин и психологических мотивов. В связи с этим в 60-е годы в России возникает обширная

---

[22] Об интересе Достоевского к отличной от его романов, близкой к детективной трактовке темы преступления свидетельствует заметка писателя о новеллах Э. По (XIII, 523—524) Верные замечания о принципиальном отличии психологической интерпретации темы преступления у Достоевского от традиционной трактовки ее в «уголовно-криминальном» (в том числе детективном) романе см. в книгах: F. Fosca. Histoire et technique du roman policier. Paris, 1937, p. 86—90; R. Messac. La «detective novel» et l'influence de la pensée scientifique. Paris, 1929, p. 553—554.

литература в области уголовного права, судебной психиатрии, криминалистики в широком смысле слова. После судебной реформы 1864 года появляется ряд специальных судебных периодических изданий, газеты начинают уделять из номера в номер место уголовной хронике.[23] Лишь на этом историческом фоне может быть правильно понята роль, которую играет тема преступления в романах Достоевского.

Достоевский видел в преступлении трагическую катастрофу, с предельной силой обнаруживающую те гибельные и разрушительные морально-психологические и социальные тенденции, которые в более скрытом виде свойственны всей каждодневной жизни дворянского и буржуазного общества. Он рассматривал преступление как наиболее выпуклое и яркое отражение противоречий жизни и сознания общественных верхов и оторванной от народа интеллигенции. Этим объясняется и обостренное внимание русского романиста к различным фактам современной ему судебно-уголовной хроники, и та особая смысловая нагрузка, которую тема преступления несет в его романах. В отличие от авторов «уголовных» (или детективных) романов, Достоевского при изображении преступления, как и при изображении других сторон жизни, интересовала не внешняя, событийная сторона, а социально-историческая и морально-психологическая подоплека «фантастической», сложной и болезненной психологии преступника, отражающей трагическую нескладицу и «хаос» современной писателю общественной жизни. Этот углубленный подход Достоевского-художника и психолога к анализу преступления коренным образом отличает его трактовку темы преступления от трактовки ее в детективном романе или новелле.

О тех глубоких социально-психологических мотивах, которые всегда стояли за интересом Достоевского к фактам современной ему уголовной хроники, красноречиво свидетельствуют не только его романы, но и публицистика.

Исследователи Достоевского не раз обращали внимание на то, что, приступив в 1861 году вместе со своим старшим братом к изданию журнала «Время», Достоевский со второго номера журнала начал печатать серию статей о знаменитых французских уголовных процессах XVIII и XIX

[23] Л. П. Гроссман. Город и люди «Преступления и наказания». В кн.: Ф. М. Достоевский. Преступление и наказание. Гослитиздат, М., 1935; О. В. Цехновицер. Достоевский и социально-криминальный роман, стр. 282.

веков. В этом первом по времени обращении Достоевского-журналиста к материалу судебно-уголовной хроники исследователи (в частности, Л. П. Гроссман) видели дань, заплаченную Достоевским его пристрастию и интересу его современников к жанру авантюрного уголовного романа.

Однако, как показывает более вдумчивый анализ печатавшихся во «Времени» материалов «из уголовных дел Франции», Достоевский, публикуя их, руководствовался отнюдь не простым желанием доставить подписчикам журнала чтение, занимательное благодаря своему чисто «авантюрному» интересу.

В предисловии к первому из напечатанных им во «Времени» судебных отчетов — отчету о нашумевшем в 30-х годах XIX века деле преступника Пьера-Франсуа Ласенера (1800—1836) — Достоевский писал, что процессы, подобные делу Ласенера, «занимательнее всевозможных романов, потому, что освещают такие темные стороны человеческой души, которых искусство не любит касаться, а если и касается. то мимоходом, в виде эпизода...» (XIII, 524—525). Именно этот нравственно-психологический, а не авантюрный аспект темы преступления, те возможности, которые психологический анализ «души» преступника открывал для изучения «темных сторон» современного ему общества, настойчиво привлекали внимание Достоевского — в отличие от авторов авантюрно-уголовных «романов-фельетонов» — к этой теме. При этом не случайно, как можно полагать, Достоевский выбрал из известных ему судебных процессов для первой публикации именно дело Ласенера.

Причиной широкого интереса, который вызвали во Франции 30-х годов дело Ласенера и самая личность убийцы, было то, что свои преступления Ласенер пытался оправдать мнимыми «идейными» соображениями. В стихах и мемуарах, написанных в заключении, Ласенер, желая привлечь к себе интерес и сочувствие либеральных и демократических кругов, заявлял, что он — не обычный преступник, а борец с общественной несправедливостью, «жертва общества», решившаяся смело, очертя голову, «идти противу всех»,[24] чтобы отомстить за всеобщую несправедливость.

«Ласенер, убийца и грабитель», пишет по этому поводу современный исследователь, вздумал «принять перед эшафотом позу гонимого в обществе рокового страдальца,

---

[24] Время, 1861, № 2, стр. 20.

жертвы общества... Ласенер пытался превратить свой бандитизм в социальное бунтарство. „В эту эпоху, — писал он в своих мемуарах, — началась моя дуэль с обществом, которая прерывалась иногда по моему желанию, но которую меня заставляла возобновить нужда. Я решил сделаться бичом общества...". Но как ни старался Ласенер оправдать убийства и грабежи разговорами о революции, как ни пытался он выдать себя за мятежного представителя революционной демократии, как ни остроумничала реакция, позволяя утверждаться представлению о „революционном поэте Ласенере", чтобы иметь право повторять: „Вот каковы они ваши революционные поэты, — они убивают старух!" — представители революционной литературы поспешили с негодованием отвергнуть всякую мысль о близости к ним Ласенера, о своем родстве с ним».[25]

Декларации Ласенера о том, что он будто бы не убийца, а поэт-революционер, мститель обществу, вызвали гневную отповедь одного из наиболее популярных французских революционных поэтов 30-х годов — Эжезиппа Моро. В поэме «Ласенер-поэт» Моро гневно обрушился на Ласенера, который осмелился называть себя поэтом, «в старушечьей крови сбирая луидоры», и на буржуазную публику, поднявшую на щит этого «поэта-громилу». Если в прошлые времена, в эпоху Вийона или Сальватора Розы, поэты и художники нередко вынуждены были становится преступниками, доказывал Моро, то в современном мире поэт и преступник не имеют между собою ничего общего.[26]

Именно указанные факты, связанные с процессом Ласенера и известные Достоевскому, привлекли интерес писателя к личности Ласенера. «В предлагаемом процессе, — писал Достоевский в уже цитированном предисловии к публикации во «Времени» отчета об этом процессе, — дело идет о личности человека феноменальной, загадочной, страшной и интересной. Низкие источники и малодушие перед нуждой сделали его преступником, а он осмеливается выставлять себя жертвой своего века...» (XIII, 525).

---

[25] Ю. Данилин. Поэты июльской революции. ГИХЛ, М., 1935, стр. 312, 314.

[26] Э. Моро. Незабудка. Избранное. Гослитиздат, М., 1937, стр. 109—113.

Ласенер не хотел довольствоваться ролью обычного убийцы. Этот молодой человек, желавший в молодости посвятить себя изучению права, претендовал — хотя и без всяких оснований — на роль «интеллигентного» убийцы, вставшего на путь преступления под влиянием «идеи» индивидуального мщения обществу, — идеи, будто бы подсказанной ему, по его словам, революционными и утопическими социалистическими идеалами той эпохи. Таковы были причины, вызвавшие интерес к личности Ласенера будущего создателя образов Раскольникова и Ивана Карамазова, объединивших в себе напряженный интеллектуализм, страдальческие, мучительные размышления над социальными противоречиями эпохи с аморальными, индивидуалистическими порывами, толкающими этих персонажей к преступлению или делающими их (как Ивана) вдохновителями чужого преступления.

3

Как видно из писем и черновиков Достоевского, замысел «Преступления и наказания» в процессе творческой работы испытал сложную эволюцию. 8 июня 1865 года Достоевский в письме к А. А. Краевскому предложил написать для «Отечественных записок» роман «Пьяненькие», где намеревался изобразить «картины семейств, воспитание детей» «в связи с теперешним вопросом о пьянстве» (Письма, I, 408). В начале сентября того же 1865 года Достоевский в письме к редактору «Русского вестника» М. Н. Каткову изложил другой замысел «повести», представляющей «психологический отчет одного преступления» — убийства старухи-ростовщицы, совершенного «молодым человеком, исключенным из студентов университета», под влиянием «идей, которые носятся в воздухе» (Письма, I, 418—419). В дальнейшем оба эти замысла в фантазии писателя слились в единое целое. Так возник план уже не «повести», а «романа», объединивший сюжетно образы Раскольникова и Мармеладова.

Однако на этом работа над планом произведения не прекратилась. Как видно из дошедших до нас записных книжек, содержащих первоначальный черновой материал к роману, Достоевский начал писать роман от первого лица — в той форме, которая была наиболее знакома автору «Неточки Незвановой», «Села Степанчикова», «Уни-

женных и оскорбленных», «Записок из Мертвого дома». Лишь после того, как он испробовал полулирические формы «исповеди», «записок», «рассказа преступника», писатель обратился к более спокойному и объективному изложению «от имени автора, как бы невидимого, но всеведущего». Форма исповеди героя-преступника представлялась Достоевскому теперь «в иных пунктах... не целомудренной».[27] Одновременно с работой над поисками формы изложения, наиболее соответствующей природе избранного сюжета, шла работа над детальной разработкой самого сюжета: уточнялись характеры и взаимоотношения действующих лиц, намечались и отбрасывались отдельные ситуации и эпизоды. Достоевский поставил перед собой задачу, не ограничиваясь одной жизненной драмой Раскольникова, «перерыть все вопросы в этом романе».[28] Так замысел сравнительно небольшой повести, главным содержанием которой должны были стать психологические переживания главного героя-убийцы, совершившего свое преступление под влиянием новых «идей», развился постепенно в план большого «романа-исследования» с многими персонажами, объединенными сложными сюжетными и идейно-тематическими связями и действующими на фоне тщательно и разносторонне обрисованной картины жизни Петербурга середины 60-х годов.

Уже в письме к Краевскому от 8 июня 1865 года, излагая замысел романа «Пьяненькие», Достоевский подчеркивал связь его с современностью («Роман мой... будет в связи с теперешним вопросом о пьянстве»). В письме к Каткову от начала сентября 1865 года, где охарактеризован сюжет «Преступления и наказания», Достоевский пишет: «Действие современное, в нынешнем году» (Письма, I, 418). Позднее у Достоевского на определенной ступени работы над романом возникала мысль о том, чтобы преступление было совершено «восемь лет назад».[29] Но мысль эта была очень скоро решительно отброшена автором, вернувшимся к первоначальному замыслу —

---

[27] Из архива Ф. М. Достоевского. «Преступление и наказание». Неизданные материалы. Подготовил к печати И. И. Гливенко. ГИХЛ, М.—Л., 1931, стр. 60—61. Достоевский так разъясняет свою мысль: «Если же исповедь, то уж слишком, *до последней крайности*, надо все уяснять».

[28] Там же, стр. 60.

[29] Там же, стр. 62.

приурочить действие романа к самой непосредственной современности, к лету 1865 года.

В. В. Данилов выяснил, что «Преступление и наказание» насыщено многочисленными конкретными «приметами времени» (часто неуловимыми для позднейшего читателя без специального комментария), которые заставляли современника воспринимать многие страницы романа как точное, почти «физиологическое» описание петербургского лета 1865 года.[30] Невыносимая жара, стоявшая этим летом, пыль, духота, обилие трактиров и дешевых распивочных в районе Сенной, «желтая» вода, похожая по цвету на пиво, вонь в трактирах, оборванные извозчики, квартирные хозяйки «немецкого происхождения» — все эти и многие другие детали романа перекликаются с обычными темами фельетонов петербургских газет 1865 года. Газеты, которые просматривает в трактире Раскольников, пестрят хроникальными сообщениями, относящимися к тому же времени, а Лебезятников, как установила К. Н. Полонская, упоминает о книге, вышедшей в Петербурге в 1866 году и представлявшей в момент печатания романа одну из последних новинок в области популяризации естественных наук.[31]

Но не только многочисленные мелкие, второстепенные детали, часто ускользающие от внимания позднейшего читателя, отражают намерение Достоевского обрисовать в «Преступлении и наказании» неповторимые, конкретные черты «текущей» действительности. Стремление к точному, «физиологическому» описанию внешнего облика Петербурга 60-х годов, многочисленные «приметы времени», вплетенные в повествовательную ткань романа, служат внешним выражением той неразрывной связи, которая существовала в сознании Достоевского между социальными и моральными проблемами, стоящими в центре «Преступления и наказания», и современностью.

В предисловии к «Собору Парижской богоматери» Гюго, напечатанном в 1862 году во «Времени», Достоевский писал, что «основная мысль всего искусства девятнадцатого столетия» (ярко выраженная в «Соборе Парижской

[30] В. В. Данилов. К вопросу о композиционных приемах в «Преступлении и наказании». Известия АН СССР, отд. общественных наук, 1933, № 3, стр. 249—263.

[31] Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений, т. 5. Гослитиздат, М., 1957, стр. 596 (комментарий).

богоматери» и «Отверженных» Гюго) — это «восстановление погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков... оправдание униженных и всеми отринутых парий общества» (III, 526). Эту гуманистическую тему «восстановления погибшего человека», которую он рассматривал как основную тему всего искусства XIX века, Достоевский положил в основу «Преступления и наказания». Главных героев этого романа он прямо характеризует в черновых материалах к нему как «парий общества», применяя к ним формулу, намеченную в предисловии к роману Гюго.[32]

Достоевский поставил в центр своего романа судьбу двух «парий общества» — Раскольникова и Сони Мармеладовой, «убийцы и блудницы» (V, 267) — потому, что судьба их позволила ему связать в один узел великие, «вечные», с точки зрения Достоевского, проблемы человеческой нравственности с широким комплексом самых жгучих и волнующих проблем современности.

4

Сердцевину «Преступления и наказания» составляет психологическая история преступления и его нравственных последствий. Но главный герой «Преступления и наказания» Раскольников — не обычный преступник. Свое преступление — убийство ростовщицы Алены Ивановны — он совершает под влиянием созданной им философской теории, рассматривая его как проверку правильности своих теоретических выводов и расчетов. Психологический анализ состояния преступника до и после совершения убийства в романе слит воедино с анализом философской теории Раскольникова, которая представляется Достоевскому «знаменьем времени», выражением идейных и нравственных шатаний, характерных для значительного числа представителей молодого поколения из городской разночинной, демократической среды.

Раскольников — студент, принужденный из-за бедности бросить учение. Его мать, жена провинциального чиновника, живет после смерти мужа на небольшой пенсион.

---

[32] Из архива Ф. М. Достоевского. «Преступление и наказание», стр. 197.

бо́льшую часть последнего она посылает сыну, в котором видит свою единственную опору в будущем. Сестра Раскольникова, Дуня, вынуждена была, чтобы помогать матери и брату, поступить гувернанткой в семейство богатых помещиков Свидригайловых, где она подвергается обидам и унижению.

Раскольников — одаренный от природы и честный юноша. Живя в тесной каморке на пятом этаже многоэтажного петербургского дома близ Сенной, наблюдая жизнь бедноты и мещанского населения Петербурга, Раскольников сознает, что не только он один, но и тысячи других окружающих его людей обречены существующим порядком на нищету и несправедливость, задыхаются в атмосфере унижения и бесправия.

Но вместе с тем Раскольников болезненно горд, необщителен, полон сознания своей исключительности. Он не привык к обществу других людей, избегает его, не доверяет окружающим. Замкнувшись в самом себе, уйдя от всех, «как черепаха в свою скорлупу» (V, 25—26), он старается решить вопросы, которые вызывает у него сознание несправедливости окружающей жизни, и найти из них выход своими силами.

Раскольников страдает от собственной нищеты, от унижения матери и сестры и горячо хотел бы помочь им. Но бедность, унижение, уязвленная гордость — не единственные причины преступления Раскольникова. «Если б только я зарезал из того, что голоден был. . . — то я бы теперь. . . *счастлив* был», — говорит об этом сам герой романа (V, 337). Раскольников действует не под влиянием простого порыва чувств, он — человек мысли, человек, привыкший анализировать свои впечатления, чувства и поступки. Задуманное им убийство он совершает не безотчетно, а на основании целой системы общих идей и теоретических соображений.

Бедность, унижение, уязвленное самолюбие, наблюдения над жизнью окружающих людей, раскрывающие перед ним широкую картину насилия и несправедливости одних, нищеты и страданий других, — все это вызывает у Раскольникова углубленную работу мысли. В результате этих усилий и рождается теория Раскольникова, его «идея», поверкой которой становится его преступление. Анализируя причины существующего несправедливого положения, Раскольников приходит к выводу о различии между двумя

разрядами людей. В то время как большинство всегда молчаливо и покорно подчинялось установленному порядку, находились отдельные «необыкновенные» люди — Ликург, Магомет или Наполеон, — которые восставали против существующего порядка вещей, нарушали элементарные, общепризнанные нормы морали и, не останавливаясь перед преступлением и насилиями, навязывали человечеству свою волю. Проклинаемые современниками, эти «необыкновенные» люди были позднее оценены потомством, которое признало им «властелинами» и благодетелями человечества (V, 211—212, 340).

Из этой индивидуалистическо-анархической системы идей, которую он не только обдумывает в своем уединении, но и излагает печатно, вытекает та дилемма, которую Раскольников формулирует словами: «вошь ли я, как все, или человек?», «тварь ли я дрожащая или *право* имею?» (V, 342).

Раскольников не задумывается о том, почему тысячи и миллионы тружеников в его время не были способны активно протестовать, активно бороться против невыносимых условий жизни. Ему достаточно сознания их покорности для того, чтобы вознести себя в собственных глазах на неизмеримую высоту над ними, чтобы возомнить себя «необыкновенным человеком» и противопоставить массам, народу, «обыкновенным» людям. Раскольников не хочет молчаливо повиноваться и терпеть. Но отсюда, по его мнению, возможен лишь один вывод — он должен доказать себе и окружающим, что законы морали, имеющие силу для других людей, не имеют власти над ним, что он не «тварь дрожащая», а прирожденный «властелин судьбы», «необыкновенный» человек, имеющий право преступать любые законы и нормы, молчаливо признанные обыкновенными, рядовыми людьми. Этот вывод и приводит Раскольникова к преступлению. Свое преступление Раскольников рассматривает как своеобразный эксперимент, как моральное испытание, необходимое для того, чтобы определить, принадлежит ли он к породе «необыкновенных» людей.

Весь роман Достоевского является художественным доказательством теоретической и практической несостоятельности анархической «идеи» Раскольникова о сильной личности и ее правах руководствоваться нормами своей, особой морали. Шаг за шагом Достоевский заставляет своего

героя убедиться в ложности избранного пути. Писатель показывает, что весь круг идей Раскольникова о сильной личности и ее праве преступать объективные моральные нормы на деле ведет не к возвышению, а к разрушению личности, к ее нравственной и физической гибели.

Раскольников совершает задуманное убийство, но произведенный «эксперимент» приводит к иному результату, чем тот, которого ожидал герой романа. Убийство старухи-процентщицы не только не подтверждает взгляда Раскольникова на себя как на «необыкновенного» человека, но влечет за собой трагический крах всех философско-исторических и моральных построений, приведших его к преступлению. На своем собственном опыте и на примере других людей — Лужина, Свидригайлова, Сони Мармеладовой — Раскольников убеждается в том, что мораль «необыкновенных» людей, которая представлялась ему до преступления горделивым восстанием против существующего порядка вещей, на деле ничем не отличается от бесчеловечной морали, открыто исповедуемой и ежедневно применяемой на практике людьми из господствующих классов, возведшими насилие и преступление в «нормальный» закон жизни. Носителями истинной красоты и нравственности становятся теперь в глазах Раскольникова не те, кто ставит себя выше обыкновенных, рядовых людей, противопоставляя им свои права и стремления, а те люди из народной среды, которые, терпя голод и унижения от угнетателей и богачей, сохраняют в своей душе веру в жизнь и человека, нравственную стойкость и непоколебимость, глубокое отвращение к насилию, ко злу и преступлению.

Раскольникову казалось до совершения убийства, что он обдумал вперед и точно расчел все обстоятельства преступления, но живая жизнь оказывается гораздо сложнее, чем отвлеченные, «книжные» (V, 370) мечты героя-индивидуалиста. Вместо одной старухи-ростовщицы Раскольников оказывается вынужденным убить и ее младшую сестру, забитую и бессловесную Лизавету, возвратившуюся домой и заставшую его на месте преступления. После убийства Раскольников благодаря случайному стечению обстоятельств попадает в полицию, где навлекает на себя подозрение в совершении убийства. В дальнейшем начинается его долгая и мучительная борьба со следователем Порфирием Петровичем, во время которой Раскольников,

желая сбить следователя с толку и, как ему кажется, достигая в этом успеха, на самом деле сам способствует своему разоблачению.

Раскольников обманулся не только полагая, что все обстоятельства преступления могут быть точно взвешены и определены рассудком вперед и что поэтому его преступление останется безнаказанным. Он ошибся еще больше в самом себе, в том, что преступление никак не повлияет на его отношение к внешнему миру и окружающим людям. Раскольников полагал, что нравственно отвечает за свои действия только перед самим собой и что ему безразличен суд других, окружающих людей. Но на деле, как понимает и показывает автор «Преступления и наказания», отдельный человек отнюдь не является «одиночкой», каким считали его мыслители XVIII века. Он не только живет в обществе, окружен другими людьми, но и носит общество в самом себе, в своем сердце, вплетен всем своим существом в сеть на первый взгляд незаметных, но в действительности неразрывно соединяющих его с окружающими людьми связей и отношений. Насильственный разрыв этих связей равнозначен для личности духовной и физической гибели. Поэтому-то после убийства Раскольников и ощущает тяжелое и мучительное чувство «разомкнутости и разъединенности с человечеством» (Письма, I, 419). Самые близкие ему люди — мать и сестра — оказываются теперь бесконечно далекими и чужими ему. Своим преступлением Раскольников, как он видит теперь, уничтожил свои связи с другими людьми, поставил себя вне нормальных законов человеческого общежития. Он думал убить ненавистную ему и бесполезную старуху, а убил «себя» — так формулирует свое положение сам герой романа в разговоре с Соней Мармеладовой, глубоко несчастной и униженной девушкой, у которой он хочет после убийства найти отклик своим душевным страданиям (V, 342). Вот почему после длительной борьбы с самим собой и ряда попыток самооправдания он, ощущая невыносимость своего положения, по совету Сони и «пристава следственных дел» Порфирия отдает себя в руки полиции.

Образ Раскольникова, художественный анализ его моральных блужданий и его преступления явились гениальным вкладом Достоевского в развитие русского и мирового романа. Достоевский с огромной художествен-

ной силой и идейной глубиной осветил в романе широкий комплекс вопросов, связанных с влиянием капитализма на судьбу и психологию человека, показал губительную — не только для общества, но и для личности — силу буржуазного индивидуализма. Этим обусловлена связь образа Раскольникова с рядом предшествующих типов русской и мировой литературы, отразивших размышления предшественников Достоевского над родственными, сходными проблемами общественной жизни.

Индивидуалистическое умонастроение, приводящее к противопоставлению отдельных избранных людей толпе, колебания между «обычной» моралью толпы и преступлением были характерны уже для многих литературных героев преромантизма. Сочетание страстного протеста против несправедливостей общества с повышенным чувством личности и горделивым недоверием к «обыкновенным» людям было свойственно некоторым героям Байрона — Корсару, Ларе, Манфреду. Встречается подобное умонастроение и в творчестве других западноевропейских романтиков. Сам Достоевский в черновых материалах к роману сопоставляет Раскольникова с Жаном Сбогаром — романтическим разбойником и бунтарем-индивидуалистом, героем одноименного романа Ш. Нодье (1818).[33] Отдельные близкие Раскольникову психологические мотивы можно найти и во французском реалистическом романе 30—40-х годов XIX века у молодых героев Бальзака и Стендаля — Растиньяка и Жюльена Сореля. Тогда же англичанин Э. Бульвер в своем романе «Юджин Арам» (1831), основанном на действительном происшествии, случившемся в середине XVIII века, рассказал о судьбе молодого ученого, которого нужда и

---

[33] Там же, стр. 77. Одно из размышлений героя Нодье непосредственно подводит нас к «идее» Раскольникова: «Вы верите в провидение — и смеете осуждать пути его!.. Вспомните, кто были основатели каждого нового общества, и вы увидите, что все это — разбойники, подобные тем, кого вы осуждаете!

«Кто были, спрашиваю я, все эти Тезеи, Перифои, эти Ромулы, которыми отмечен переход от века варваров к веку героев, возглавленному ими?

«Кто был Геркулес, чье имя до сих пор почитается всеми слабыми людьми... Жрецы освятили память о его подвигах и причислили его к сонму богов, хотя он и был незаконнорожденным, вором, убийцей и отцеубийцей» (Ш. Нодье. Избранные произведения. Гослитиздат, М.—Л., 1960, стр. 216).

мечты о великом научном открытии привели к преступлению, сходному с преступлением Раскольникова.[34]

В русской литературе трагическая тема «Преступления и наказания» была в значительной мере подготовлена уже творчеством Пушкина — романиста, поэта и драматурга. Пушкинский Германн, про которого Томский говорит, что у него «профиль Наполеона, а душа Мефистофеля»,[35] Сильвио — герой повести «Выстрел», Сальери, с его мрачными, уединенными сомнениями и мучительно созревающей мыслью о преступлении, в определенной степени ввели Достоевского в круг тех психологических и нравственных проблем, которые стоят в центре «Преступления и наказания». Пушкин не только обрисовал душевные терзания честолюбивого, полного сил молодого человека, страдающего от своего неравного положения в обществе, не только впервые в русской литературе обрисовал психологическую драму убийцы, являющегося жертвой своего отравленного ядом индивидуализма, нравственно больного сознания. В стихотворениях, посвященных Наполеону (в особенности в оде «Наполеон», 1821), Пушкин очертил общие контуры той «наполеоновской» психологии, которая неотразимо притягивает мысль Раскольникова у До-

---

[34] А. В. Дружинин в «Письмах иногороднего подписчика» («Современник», 1850, № 5) писал о «Юджине Араме» как о лучшей вещи Бульвера, «краеугольном камне славы романиста». По словам Дружинина, это произведение английского писателя «равно замечательно по его чисто литературной и психологической стороне». «Смело можно сказать, что ни один из современных романистов ие передавал с большею точностью всех перипетий благородной души, через заблуждения свои мало-помалу вовлеченной в порок, от порока к зависти, от зависти к преступлению, и потом снова получающей свою чистоту, сперва через науку, потом через любовь и напоследок через ту очистительную покорность, с которою ею было встречено земное правосудие» (А. В. Дружинин, Собрание сочинений, т. VI, СПб., 1865, стр. 366—367). Русский перевод «Юджина Арама» был опубликован в качестве приложения к первой книге «Библиотеки для чтения» за 1860 год, так что роман этот, без сомнения, был известен Достоевскому. В «Русском вестнике» (1862, № 6, стр. 826—833) было опубликовано и другое известное произведение, где обработан тот же сюжет, — поэма Т. Гуда «Сон Евгения Арама» в переводе В. Д. Костомарова. Вопросу о близости одного из эпизодов «Отца Горио», иа который сам Достоевский сослался в черновиках своей пушкинской речи, к проблематике «Преступления и наказания» посвящена известная работа: Л. П. Гроссман. Достоевский и Бальзак. Русская мысль, 1914, № 1.

[35] А. С. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. VIII, ч. 1, Изд. АН СССР, М.—Л., 1938, стр. 244.

стоевского. Позднее, в «Евгении Онегине», «наполеоновские» мечты рассматриваются Пушкиным уже как настроение не одного, но *многих*, безымянных наполеонов, как черты целого нарождающегося общественного типа:

> Мы все глядим в Наполеоны;
> Двуногих тварей миллионы
> Для нас орудие одно...
> («Евгений Онегин», гл. 2; XIV).[36]

Поставленная Пушкиным проблема судьбы современного человека «наполеоновского», индивидуалистического склада, с его «озлобленным умом» и «безмерными» мечтаниями, не останавливающегося перед мыслью о преступлении, в новом аспекте получила развитие у Лермонтова — в «Маскараде» и «Герое нашего времени». Не одни Арбенин и Печорин этой своей стороной преемственно связаны с Раскольниковым. В более ранних образах Вадима и чиновника Красинского (в «Княгине Лиговской») молодой Лермонтов предвосхитил различные стороны того социального и психологического типа, к которому принадлежат Раскольников и другие герои Достоевского. В судьбе лермонтовских Вадима, Печорина, Демона, в гоголевском Чарткове играют определенную роль и индивидуалистические мотивы, и тема преступления, и мотив психологического экспериментирования над собой (особенно отчетливо выраженный у Печорина в «Тамани», «Княжне Мери», «Фаталисте»).

В самом творчестве Достоевского характер Раскольникова был в известной мере подготовлен образом «петербургского мечтателя», стоящим в центре фельетонов Достоевского 40-х годов и повести «Белые ночи». Некоторые черты, с той или другой стороны предвосхищающие Раскольникова, можно найти и у других персонажей Достоевского, в частности у Ивана Петровича из «Униженных и оскорбленных» и у героя «Записок из подполья».

Таким образом, характер Раскольникова явился новым звеном в разработке таких социально-психологических проблем, которые на протяжении XIX века занимали все более важное место в русской и мировой повести и романе. Но, создавая образ Раскольникова, Достоевский не просто

---

[36] Там же, т. VI, стр. 37.

подытожил или продолжил работу своих предшественников. Исходя из опыта русской общественной жизни своего времени, он создал новый, глубокий и оригинальный человеческий образ, занявший одно из центральных мест в той художественной галерее характеров, которую Горький назвал «историей молодого человека XIX века».

Картина пореформенной ломки русского общества, наблюдения над жизнью мещанско-разночинных слоев городского населения раскрыли перед Достоевским опасность, скрытую в положении этих слоев. В то время как наиболее передовая часть демократическо-разночинного населения города под влиянием ломки старых устоев вставала на путь стихийного протеста, а самые сознательные ее элементы становились участниками освободительной борьбы, другие, политически менее передовые слои городского мещанства и разночинной интеллигенции легко могли оказаться жертвой тех моральных соблазнов, которые порождало развитие капитализма, впитывали в себя яд буржуазного индивидуализма и анархизма. Кризис традиционной морали, сознание относительности старых общественных и нравственных норм рождали у этой части мещанско-разночинного населения буржуазно-анархические настроения и идеалы, прикрытые оболочкой горделивого протеста, но в действительности слабые и реакционные. Особенности творческой личности и мировоззрения Достоевского позволили ему отчетливо увидеть и понять эту опасность.

Свои наблюдения над русской общественной жизнью 60-х годов Достоевский поверял и углублял, размышляя над историческими судьбами западноевропейской буржуазной культуры. «Преступление и наказание» было написано Достоевским в последние годы режима второй империи во Франции, в годы, когда в Германии Бисмарк проводил свою политику «железа и крови». Так же, как Толстому (писавшему в те годы «Войну и мир»), исторический опыт общественной борьбы в эпоху Наполеона III позволил Достоевскому связать критику буржуазного индивидуализма с критикой Наполеона как исторического прообраза современных ему индивидуалистов и проповедников идеи «сильной личности».

«Идея» Раскольникова и его преступление рождаются из слияния двух, противоположных по содержанию идейно-психологических мотивов. Раскольников чутко

относится не только к своим личным страданиям, но и к страданиям других «униженных и оскорбленных». Он остро реагирует на всякое проявление общественной несправедливости, сознает связь своей личной судьбы и судьбы близких ему людей — матери и сестры — с судьбой других бедняков. И вместе с тем, сознавая свое родство с другими рядовыми, «обыкновенными», униженными и угнетенными людьми из народа, Раскольников стремится сознательно противопоставить себя им. Размышления, вызванные наблюдениями над своей жизнью и жизнью других бедняков, вызывают у него наряду с сочувствием к простым «обыкновенным» людям глухое озлобление и раздражение против них, желание доказать, что он принадлежит к иной, «необыкновенной» породе людей.

В лице Раскольникова Достоевский с исключительной силой показал новый для мировой литературы тип «молодого человека XIX века», в душе которого сложным образом сочетаются добро и зло, положительное и отрицательное общественное содержание. Раскольников умен и великодушен, его возмущает общество, в котором сильные беспрепятственно пожирают слабых, он полон смутного протеста против общественного порядка, превращающего человека в ничтожную «вошь», в «дрожащую» тварь, безропотно переносящую свое унижение. И в то же время Раскольников исполнен горделивого презрения к разуму народных масс, его увлекает призрачная мораль буржуазного «сверхчеловека», вследствие чего его протест против общества приобретает антиобщественный, индивидуалистический характер, толкая Раскольникова на путь преступления.

Исключительное значение «Преступления и наказания» в истории русского и мирового романа определяется не только тем, что Достоевский реалистически изобразил этот новый для его эпохи, сложный тип «молодого человека XIX века». Великий русский писатель правильно понял гибельность, которую представляют для общества и отдельного человека индивидуалистические, буржуазно-анархические умонастроения, подобные «идее» Раскольникова. В эпоху, когда идеи духовного аристократизма и буржуазного «сверхчеловека» хотя и пользовались уже некоторым распространением, но еще не привлекали к себе общественного внимания и не вызывали широкого проте-

ста в литературе, Достоевский один из первых оценил всю гибельность этих идей, понял их антиобщественный и бесчеловечный характер. Эпоха империализма, когда реакционные взгляды, подобные «идее» Раскольникова, получили самое широкое хождение в буржуазной среде (и даже буржуазные философы, начиная с Ницше, стали смотреть на них как на новейшее «открытие», последнее слово буржуазной мудрости), подтвердила гениальность художественного прогноза Достоевского, раскрыла огромное международное значение его критики буржуазного индивидуализма.

5

В четвертой главе первой части «Преступления и наказания» Раскольников, после того как ему удается на бульваре спасти пьяную девочку от преследующего ее «жирного франта», предается следующим размышлениям:

«Очнется, поплачет, потом мать узнает... Сначала прибьет, а потом высечет, больно и с позором, пожалуй и сгонит... А не сгонит, так все-таки пронюхают Дарьи Францевны, и начнет шмыгать моя девочка туда да сюда... Потом тотчас больница (и это всегда у тех, которые у матерей живут очень честных и тихонько от них пошаливают), ну а там... а там опять больница... вино... кабаки... и еще больница... года через два-три — калека, итого житья ее девятнадцать, аль восемнадцать лет отроду всего-с... Разве я таких не видал? А как они делались? Да вот всё так и делались... Тьфу! А пусть! Это, говорят, так и следует. Такой процент, говорят, должен уходить каждый год... куда-то... к чорту, должно быть, чтоб остальных освежать и им не мешать. Процент! Славные, право, у них эти словечки: они такие успокоительные, научные. Сказано: процент, стало быть и тревожиться нечего. Вот если бы другое слово, ну тогда... было бы, может быть, беспокойнее... А что коль Дунечка как-нибудь в процент попадет!.. Не в тот, так в другой?..» (V, 44).

Горькие и иронические размышления Раскольникова обращены против тех буржуазных экономистов и статистиков эпохи Достоевского, которые стремились доказать, что нищета и проституция представляют собой «вечные», «неизбежные» явления жизни, а потому всякая борьба с ними обречена на неудачу. Как видно из внутреннего

монолога Раскольникова, утверждение о фатальной неизбежности в человеческом обществе постоянного, неизменного «процента» бедняков, обреченных самой природой на бесправие и угнетение, вызывало у Достоевского и его героя горячее возмущение.

Адресат гневных замечаний Раскольникова раскрыт Достоевским в самом романе (V, 326). Одна из статей, которые Лебезятников «особенно рекомендует» своим приятельницам, госпожам Кобылятниковым, — это статья немецкого вульгарного экономиста А. Вагнера, взгляды которого в конце 70-х годов резко критиковал К. Маркс. В статье этой, озаглавленной в русском переводе «Законосообразность в по-видимому произвольных человеческих действиях с точки зрения статистики»,[37] Вагнер выступил в качестве популяризатора взглядов известного бельгийского математика, экономиста и статистика А. Кетле.

Кетле, вокруг идей которого в русской науке 60-х годов велась оживленная полемика, известен как один из основоположников буржуазной статистики. Но Кетле был не только статистиком. Свои статистические идеи он стремился обосновать с помощью философско-социологической теории, которая является ярким образцом апологетики буржуазного строя жизни. Благодаря этой теории статистический метод под пером Кетле и его учеников превратился в форму защиты и оправдания экономического и политического неравенства.

Статистика, по утверждению Кетле, доказывает *постоянный* характер основных законов общественной жизни. Как бы ни изменялись формы общественной жизни, в обществе всегда будет сохраняться один и тот же, постоянный процент неимущих, преступников или женщин, обреченных на проституцию, — процент, который может быть высчитан вперед простым математическим путем. Таким образом, Кетле стремился доказать, что те противоречия, которые характеризуют развитие капитализма и вообще классового общества, не устранимы революционным путем или даже путем социальных реформ, но являются «вечным» законом жизни.

---

[37] Вирхов, Клод-Бернар, Молешотт, Пидерит, Вагнер. Общий вывод положительного метода. Перевод под ред. Н. Неклюдова. СПб., 1866, стр. 297—383. Книга Вагнера, из которой извлечена эта статья, вышла (под тем же названием) в Гамбурге в 1864 г. в двух томах.

Особое внимание Кетле уделял вопросам уголовной статистики. Исходя из своей общей реакционной теории, он доказывал, что причины преступности заложены не в обществе, а в самой природе человека. Всякий человек имеет известную наклонность к преступлению, утверждал Кетле. Преступления — это «печальное» условие человеческого бытия как такового, число преступлений можно вычислить заранее, оно постоянно и не зависит от конкретной исторической формы общества и государства.[38]

Реакционный взгляд Кетле на преступление вызвал в начале 60-х годов горячие возражения молодого русского криминалиста и статистика Н. Неклюдова в предисловии к его талантливой и нашумевшей книге «Уголовно-статистические этюды». Приводя мысль Кетле об извечной будто бы наклонности человека к преступлению, Неклюдов писал: «Я считаю подобную мысль оскорблением человеческого достоинства и ложною в самом ее основании».[39] Причины и характер преступлений, а также их число, доказывал Неклюдов, возражая против «фатализма» теории Кетле, исторически изменяются, перемены в общественной жизни могут и должны привести к сокращению (и даже полному уничтожению) преступности.[40]

Следует отметить, что и сам Кетле не был вполне последователен при проведении своей теории. Фаталистические выводы, к которым он склонялся в своих ранних работах (например, «Recherches sur le penchant au crime», 1829), в какой-то мере не удовлетворяли и пугали его самого. Это побудило Кетле в позднейших сочинениях сделать ряд оговорок, направленных против «слепого фатализма»; здесь он утверждал, что в результате «усовершаемости человеческого рода», «улучшения нравов и учреждений» «процент» преступлений в будущем не останется неизменным, должен будет сократиться.[41] Однако такие известные популяризаторы взглядов Кетле, как К. Фогт и упоминавшийся выше А. Вагнер, интерпре-

---

[38] А. Кетле. Человек и развитие его способностей. Опыт общественной физики, т. I. СПб., 1865, стр. 6—7.

[39] Н. Неклюдов. Уголовно-статистические этюды. СПб., 1865, стр. 33. См. об этом также в книге: М. Гус. Идеи и образы Ф. М. Достоевского. Гослитиздат, М., 1962, стр. 288—289.

[40] Н. Неклюдов. Уголовно-статистические этюды, стр. 12.

[41] А. Кетле. Социальная система и законы, ею управляющие. СПб., 1866, стр. 91.

тировали их в фаталистическом духе (на это указывали представители русской науки).[42]

Как уже говорилось выше, идеи Кетле вызывали в России 60-х годов оживленные споры. В 1865—1866 годах на русский язык были переведены основные сочинения Кетле. Пропагандистами его взглядов были автор «Истории цивилизации в Англии» Т. Г. Бокль и немецкий вульгарный материалист и естествоиспытатель К. Фогт.[43] Но особенно упорно идеи Кетле защищал в своих статьях известный критик и публицист В. Зайцев на страницах «Русского слова».[44] Пропаганда фаталистически окрашенных социологических воззрений Кетле представляет одну из самых слабых сторон деятельности Зайцева, и именно против его интерпретации воззрений Кетле направлены, по-видимому, в первую очередь гневные рассуждения Раскольникова по поводу публицистов и статистиков, утешающих себя фаталистическими размышлениями о постоянном «проценте» жертв, неизбежно обреченных природой на преступление и проституцию.

В своих статьях 1863—1865 годов, стремясь связать выводы Фогта и Кетле с «юриспруденцией», Зайцев упорно боролся против «разных утопий» и их вторжения «в область суда и расправы».[45] К числу подобных антинаучных «утопий» Зайцев относил выдвинутые великими социалистами-утопистами Запада положения о том, что «внешние условия жизни, воспитание и окружающее общество своим влиянием обусловливают... преступление» и что «большинство преступлений совершается вследствие бедности».[46]

В противовес взляду социалистов-утопистов Запада на преступление как на социальное явление, корни которого следует искать прежде всего в несправедливых условиях общественной жизни (взгляду, разделявшемуся Герценом, Чернышевским и Добролюбовым), Зайцев, опираясь

---

[42] Ю. Янсон. Теория статистики. СПб., 1887, стр. 36—39.

[43] Т. Г. Бокль. История цивилизации в Англии, т. I. СПб., 1863, стр. 18, 20—21, 23; К. Фогт. Естественная история мироздания. М., 1863, стр. 295—298.

[44] В. А. Зайцев. Избранные сочинения, т. I. Общество политкаторжан, М., 1934, стр. 27 (статья Г. О. Берлинера) и 469 (комментарии С. А. Рейсера).

[45] Там же, стр. 68.

[46] Там же, стр. 69, 71.

на статистические идеи Кетле и вульгарно-материалистические воззрения Фогта, доказывал, что наклонность человека к преступлению зависит не столько от условий общественной жизни, сколько от «качества и количества составных частей мозга, крови, вещества нервов», порождающих «соответствующие уклонения от нормального состояния в духовном и нравственном мире человека, в его воле, миросозерцании, понятиях, антипатиях и симпатиях».[47]

Таким образом, причиной преступлений Зайцев, в противоположность социалистам-утопистам, считал не социальные, а физиологические отклонения от «нормальной» антропологической природы человека. Отсюда вытекало, с одной стороны, его убеждение в правильности вывода Кетле о том, что число преступлений в обществе неизменно и не зависит от господствующих в нем социально-политических и экономических отношений,[48] а с другой — вывод о том, что самое понятие преступления имеет условный, релятивный характер и что в действительности преступник подлежит суду не юриста, а физиолога и врача.

«Человек — раб своего тела и внешней природы», — писал Зайцев. Поэтому не может быть и речи о сознательном выборе им тех или иных действий и о юридической вменяемости каких бы то ни было его поступков.[49] Всякое преступление совершается человеком непроизвольно, под влиянием не зависящих от его воли патологических отклонений от господствующей в обществе нормы, которая, так как она признается большинством, кладется этим большинством в основу юридических и нравственных понятий. На деле понятия эти чисто релятивны, условны и не могут иметь общеобязательного характера, так

---

[47] Там же, стр. 72—73.

[48] В «Библиографическом листке» мартовского номера «Русского слова» 1865 года Зайцев писал, что книга Кетле «Человек и развитие его способностей» — «прекрасное» сочинение. «Ею было положено основание всей статистике как науке и затем окончательно упрочен тот метод, который в последнее время создал Бокля. . .». Здесь же Зайцев отмечал значение статистических исследований Вагнера, продолжившего наблюдения Кетле: «. . . положение Кетле год от году получает все более и более силы; недавно А. Вагнер доставил ему новое торжество при помощи статистики самоубийств» (Русское слово, 1865, № 3, стр. 83—85).

[49] В. А. Зайцев. Избранные сочинения, стр. 72.

как не учитывают различия в физиологической организации разных людей. Между тем среди них всегда есть такие, которые в силу свойственных им физиологических отклонений резко отделяются от большинства, а потому и господствующие в обществе юридические и моральные нормы к ним не применимы.

«Человек во всех своих действиях, от самых важных до самых ничтожных, повинуется статистическим законам», — утверждал Зайцев. «Роковые цифры» статистики «весело смеются над человеческой уверенностью в своей свободе», они, «как древний рок, управляют судьбами человека и не позволяют ему ни на шаг отступать от своих математических выводов».[50] «...Если из 600 человек — *a*, *b*, *c*, *d* и т. д. — *один должен* совершить преступление, то можно ли сказать, что он совершил его добровольно? Люди, говорящие о свободе воли и смотрящие на человека с драматической точки зрения, думают, что человек может противиться с успехом влечению своей плоти. Но положительный факт говорит нам, что из этих 600 человек один непременно *обязан* совершить преступление. Где же тут свобода воли? Кто может осудить эту безличную единицу, пока она остается безличной? А между тем, как скоро сделается известным, что преступление совершено *a*, то его судят и обвиняют, забывая, что если б *a* не совершил преступление, то его совершил бы *b* или *c*, что, следовательно, преступник должен непременно быть, что исключает совершенно возможность обвинения».[51]

Таким образом, по Зайцеву, «...преступления не зависят от человеческой воли». «Всякое преступление, при каких бы обстоятельствах ни было совершено, есть внешнее выражение физиологических или патологических явлений нашего организма и, следовательно, может также мало влечь за собой ответственность, как какое-нибудь наружное уродство, например горб или кривизна шеи».[52] «...Двух человек, совершенно равных, найти невозможно... все люди уклоняются от нормы, которую составляют — правды, справедливости, отвлеченной истины, добра, нравственности и чести. Но уклонения эти не у всех совершаются в одинаковую сторону, и от того, в какую

---

[50] Там же, стр. 76.
[51] Там же, стр. 78.
[52] Там же, стр. 83.

сторону уклоняется человек, зависит вердикт общества, объявляющего его честным человеком или преступником». «Единственный повод к признанию известного поступка нравственным или безнравственным, достойным похвалы или наказания заключается в направлении большинства».[53]

«Преступление есть, как и помешательство, явление, находящееся в полной зависимости от физических условий организма... Ни один естествоиспытатель не может добросовестно указать границы, где кончается здоровье и начинается сумасшествие, не может сказать, что этот человек — сумасшедший, а этот другой — преступник».[54]

В. Зайцев был критиком-демократом по основному направлению своей деятельности. Он стоял близко к революционным кругам и сам принимал участие в революционной пропаганде. И вместе с тем, как свидетельствуют приведенные рассуждения, в поисках опоры для своих взглядов Зайцев обратился к таким философским и юридическим источникам, восприятие и пропаганда которых толкали его мысль в ложную сторону, отклоняя ее от передовых революционных и социалистических исканий эпохи.

Достоевский в силу своего отрицательного отношения к воззрениям русских революционеров 60-х годов подходил к критике взглядов Зайцева «справа», не отделяя их революционного зерна от наслоений вульгарного материализма. Но вместе с тем — и в этом заключается один из источников художественной силы и величия «Преступления и наказания» — Достоевский отчетливо почувствовал буржуазно-апологетический характер тех идей Кетле и Фогта, которые некритически воспринял и пропагандировал Зайцев, связь этих идей с защитой классового неравенства и эксплуатации трудящихся масс. Отвергая вульгарно-буржуазные учения Кетле и Фогта, Достоевский сохранил в «Преступлении и наказании» и в последующих произведениях верность мысли о нравственной ненормальности общественных условий, толкающих человека на преступление, обусловленное в его представлении общим дисгармоническим характером общественной жизни его эпохи и теми противоречивыми «идеями», которые эта

---

53 Там же, стр. 74.
54 Там же, стр. 81.

жизнь, в силу своего болезненного, лихорадочного характера, неизбежно порождала в мозгу отдельных людей, выраставших в «случайном семействе». Достоевский не мог примириться со взглядом Кетле о том, что преступления, самоубийства, проституция — «вечные», неизменные факты *всякой* общественной жизни. Он не мог согласиться с тем, что признание относительности норм буржуазной юриспруденции и морали обязывает передовую мысль признать относительность и условность всякой юриспруденции и морали, которые не властны, как полагал Зайцев, судить о тех, кто по своей физиологической природе неизбежно отклоняется от общей нормы, а потому подлежит суду лишь естествоиспытателя и врача, но не законодателя и моралиста. В этом одна из важнейших идейных предпосылок гениальности «Преступления и наказания».

6

Фаталистическая теория Кетле о постоянном, неизменном «проценте» преступлений и самоубийств, уплачиваемых человечеством в качестве своего «долга» природе, взгляд Фогта на законы и мораль как на простое выражение сложившихся представлений «большинства» (с которыми отдельные личности, отклоняющиеся от физиологической нормы, должны вступать в неизбежный конфликт) — таковы лишь две из вульгарно-материалистических теорий, которые Достоевский стремился критически осмыслить и опровергнуть в «Преступлении и наказании». Как показывает изучение журналистики и публицистики 60-х годов, наряду со взглядами К. Фогта и его русского пропагандиста В. Зайцева одним из источников, повлиявших на выработку изложенной в нем «идеи» Раскольникова, явились также еще только начинавшие зарождаться в 60-е годы идеи социального дарвинизма, вызвавшие на Западе резкую критику со стороны Маркса, Энгельса и их ближайших учеников.

В ноябрьском номере «Времени» за 1862 год была помещена статья Н. Н. Страхова «Дурные признаки», посвященная «Происхождению видов» Ч. Дарвина.[55] Теория Дарвина о происхождении видов путем естественного

---

[55] Н. Страхов. Дурные признаки. Время, 1862, № 11, Современное обозрение, стр. 158—172.

отбора оценивалась здесь как «великий прогресс», как «огромный шаг в движении естественных наук»,[56] а сущность «великого переворота», произведенного Дарвиным в естествознании, характеризовалась как победа исторического, эволюционного взгляда на природу над взглядом «метафизическим».[57] Вместе с тем Страхов указал в своей статье на опасные, с его точки зрения, тенденции, проявившиеся в предисловии французской переводчицы Дарвина К.-О. Руайе к великому творению Дарвина.[58] В этом предисловии Руайе выступала в качестве одной из ранних поборниц идей социального дарвинизма. Вульгаризированное ею учение Дарвина о происхождении видов и борьбе за существование она стремилась механически распространить на область общественной жизни, строя на этой основе весьма реакционное социологическое и этическое учение.

«Теория г. Дарвина в особенности богата гуманитарными, нравственными следствиями, — писала Руайе. — Здесь я могу только указать эти следствия; они одни наполнили бы целую книгу, которую я желала бы иметь возможность написать когда-нибудь. Эта теория заключает в себе целую философию природы и целую философию человечества... Можно сказать, что это — всеобщий синтез экономических законов, естественная социальная наука, кодекс живых существ всякого рода и времени... С этих пор мы будем обладать абсолютным критерием того, что хорошо и что дурно в нравственном отношении, так как нравственный закон всякого вида — есть тот закон, который стремится к его сохранению и размножению, к его прогрессу сообразно с местом и временем...».[59] «Как скоро мы приложим закон естественного избрания к человечеству, мы увидим с удивлением, с горестию, как были ложны до сих пор наши законы политические и гражданские, а также наша религиозная мораль. Чтобы убедиться в этом, достаточно указать здесь на один из самых еще незначительных ее недостатков, именно на преувеличение того сострадания, того милосердия, того братства, в ко-

---

[56] Там же, стр. 167.
[57] Там же, стр. 164.
[58] Ch. Darwin. De l'origine des espèces, ou des lois du progrès chez les êtres organisés. Traduit par Clémens-Aug. Royer, avec préface et notes du traducteur, Paris, 1862.
[59] Время, 1862, № 11, стр. 168.

тором наша христианская эра постоянно полагала идеал социальной добродетели; на преувеличение даже самопожертвования, состоящее в том, что везде и во всем сильные приносятся в жертву слабым, добрые злым, существа, обладающие богатыми дарами духа и тела, — существам порочным и хилым. Что выходит из этого исключительного и неразумного покровительства, оказываемого слабым, больным, неизлечимым, даже самым злодеям, словом, всем обиженным природою? То, что бедствия, которыми они поражены, укореняются и размножаются без конца, что зло не уменьшается, а увеличивается и возрастает на счет добра. Мало ли на свете этих существ, которые неспособны жить собственными силами, которые всею своею тяжестию висят на здоровых руках и, будучи в тягость себе самим и другим членам общества, где проходит их чахлое существование, занимают на солнце больше места, чем три индивидуума хорошей комплексии! Тогда как эти последние не только жили бы с полною силою для удовлетворения своих собственных потребностей, но могли бы произвести сумму наслаждений, превышающую то, что бы они сами потребовали. Думали ли когда-нибудь об этом серьезно?».[60]

Не учитывая качественного различия между законами общественной жизни и открытыми Дарвином законами развития животного мира, распространяя действие этих законов на область общественной жизни, Руайе, подобно многим последующим буржуазным ученым, стремилась превратить теорию Дарвина в орудие защиты расового, национального и классового неравенства и угнетения, искала в ней аргументов для оправдания существующего классового общества и утверждения права отдельной, «сильной» личности нарушать общественно признанные моральные нормы.

«Нет ничего очевиднее, — утверждала она, — как неравенство различных человеческих рас; нет ничего яснее, как это же неравенство между различными неделимыми одной и той же расы... Теория г. Дарвина требует поэтому, чтобы множество вопросов, слишком поспешно решенных, были снова подвергнуты серьезному исследованию. Люди не равны по природе: вот из какой точки

---

[60] Там же, стр. 169.

до́лжно исходить. Они не равны индивидуально, даже в самых чистых расах; а между различными расами эти неравенства получают столь большие размеры в умственном отношении, что законодатель никогда не должен упускать этого из виду».[61] Учение об общественном и политическом равенстве людей является, по мнению Руайе, «невозможным, вредным и противоестественным».[62]

В своей статье, посвященной книге Дарвина и его французской переводчице, Страхов оценил идеи Руайе как показательный и тревожный «симптом» падения уровня западноевропейской мысли. При этом он иронически заметил, что идеи, излагаемые Руайе и кажущиеся ей чем-то архиновым и радикальным, своего рода «вызовом» господствующим консервативным взглядам, на деле являлись верным сколком с практики того «западного» буржуазного мира, в котором жила Руайе и где неравенство людей, угнетение слабого и бедного богатым и сильным были возведены в основной закон жизни.

«Мы (люди, — *Г. Ф.*), кажется, — писал в связи с этим Страхов, — не слишком преувеличивали сострадание, милосердие и самопожертвование. Для нашего прогресса и развития мы действовали, конечно, ничем не хуже растений и животных. Мы плодились в достаточном количестве и постоянно вели горячую борьбу не только за средства существования, но и за другие блага. Если посмотреть на дело немножко внимательнее, то легко убедиться, что эта борьба была у нас так сильна, разнообразна и сложна, как она и не может быть у животных и растений. У нас всегда шла великолепнейшая *жизненная конкуренция*, и закон *естественного избрания* постоянно находил полнейшее применение. Сильный давил слабого, богатый бедного, и вообще из малейшего преимущества была извлекаема в этой борьбе наибольшая выгода, какую только оно могло доставить. Жертвы погибали во множестве. Люди, которым не было места на пиру жизни, тем или иным способом должны были покидать поле битвы. Таким образом, владыками жизни и обладателями благ всегда оставались *естественные избранники* и прогресс

---

[61] Там же, стр. 171.
[62] Там же, стр. 170.

усовершения человеческой породы шел вперед быстро и безостановочно».[63]

Достаточно сопоставить приведенные слова Руайе о «чахлых» существах, которые всей своей «тяжестью» висят на «здоровых» и «сильных», не давая им возможности удовлетворить свои потребности, со случайно услышанными Раскольниковым в трактире (звучащими в унисон с собственными его, еще только «наклевывавшимися» в эту минуту мыслями) словами студента о «глупой», «бессмысленной», больной «старушонке», из-за которой пропадают даром «молодые свежие силы» (V, 56), чтобы уловить их близость друг к другу. И точно так же мысли Страхова о том, что философия Руайе, утверждающая право сильного, при всех своих претензиях на новизну и оригинальность, в действительности представляет собой лишь освящение той «жизненной конкуренции», «войны всех против всех», которая повсеместно и каждодневно происходит в самых обычных, будничных условиях буржуазного общества и возведена им в «нормальный» закон жизни, созвучны в романе слова Раскольникова: «Так доселе велось и так всегда будет! Только слепой не разглядит!» (V, 341). «Они сами миллионами людей изводят, да еще за добродетель почитают. Плуты и подлецы они, Соня! ..» (V, 343).

Так же, как Страхов к критике социал-дарвинизма, Достоевский подходил к критике индивидуалистической философии Раскольникова с позиций, далеких от тех позиций, на которых стояла революционная мысль. Индивидуализму Раскольникова, его «идее» о неравенстве от природы «обыкновенных» и избранных, «необыкновенных» людей писатель мог поэтому противопоставить в романе лишь воплощенное им в Соне и Миколке моральное чувство простого человека, его готовность лучше «пострадать» за правду, чем отказаться от «вечного» идеала справедливости. Но важно то, что попытки буржуазных ученых, подобных Руайе, дать будто бы «новейшее», «естественнонаучное» обоснование идее индивидуального и социального неравенства, их стремление защитить социальные и политические основы буржуазного общества с помощью извращения великих научных открытий современ-

---

[63] Там же.

ного им естествознания вызвали у Достоевского негодование, нашедшее свое выражение в глубинной философской стихии его романа.

7

Вопрос о тех философских, социологических, естественнонаучных идеях и учениях, в напряженной борьбе и полемике с которыми складывались художественные и идеологические концепции Достоевского, формировались его взгляды на общественную жизнь, долгое время получал в литературе о Достоевском одностороннее освещение.

Изучая этот вопрос, исследователи Достоевского, как правило, концентрировали свое внимание по преимуществу лишь на двух его сторонах — на полемике Достоевского с революционным и социалистическим лагерем и на идейных связях позднего Достоевского с идеалистическими течениями русской мысли 70—80-х годов.

Между тем, как ни важны проблемы, связанные с отношением Достоевского к утопической социалистической мысли 40-х годов (или к идеям Белинского и русских революционных демократов-шестидесятников), они, как мы постарались выше показать, все же не исчерпывают круга тем, возникающих при изучении мировоззрения Достоевского и генезиса созданного им жанра «идеологического» романа, — романа, в котором решение вопросов личной, индивидуальной жизни стягивается в один узел с обсуждением важнейших философских, социальных и нравственно-психологических вопросов времени.

Достоевский резко (и часто несправедливо) полемизировал с Белинским и Герценом, Добролюбовым и Чернышевским. Но не менее, а еще гораздо более яростно он боролся во многих своих повестях и романах с буржуазными философскими и социологическими теориями своей эпохи. Еще в 1933 году В. В. Даниловым было выдвинуто предположение (разделяемое ныне почти всеми исследователями Достоевского) о том, что в поле зрения писателя в годы работы над «Преступлением и наказанием» попало предисловие Наполеона III к его книге «История Юлия Цезаря» (1865) и что критический анализ индивидуалистических идей, выраженных в этом предисловии, повлиял на философскую проблематику ро-

мана.[64] Авторами других работ было выяснено, что на выработку отрицательного отношения Достоевского к буржуазно-индивидуалистическим теориям «героев» и «толпы» определенное влияние оказало его знакомство с идеями Карлейля, Штирнера и других проповедников реакционно-романтических учений анархо-индивидуалистического типа.[65] Однако, как показывает изучение «Преступления и наказания», а также других романов и публицистики Достоевского, отдельные, уже накопленные наукой факты и предположения требуют дальнейшей систематизации и более углубленной разработки. Изучение это настойчиво выдвигает перед исследователями творчества Достоевского обширный круг вопросов, связанных с выяснением критического отношения Достоевского к тем явлениям буржуазной идеологии его времени, которые отражали рост реакционных настроений западноевропейской буржуазии после завоевания ею политической власти, снижение уровня буржуазной философской и социологической мысли, усиление свойственных им вульгарно-апологетических тенденций. Приведенные в настоящей главе свидетельства о полемике Достоевского с фаталистическими выводами из теории Кетле, с вульгарным материализмом Фогта и с первыми попытками воспользоваться еще только возникавшими в ту эпоху идеями дарвинизма для защиты существующего строя и борьбы с передовыми социально-гуманитарными идеями дают дополнительный материал для освещения вопроса об истоках центральных идей и образов «Преступления и наказания». И вместе с тем эти свидетельства расширяют наше представление о критическом отношении Достоевского к апологетическим и реакционным явлениям буржуазной общественной мысли и философии его эпохи.

Историческая беда Достоевского, определившая глубокие внутренние противоречия всего его творчества, состояла в том, что Достоевский не мог отделить в общественной жизни своей эпохи тех сил и тенденций, кото-

---

[64] В. Данилов. К вопросу о композиционных приемах в «Преступлении и наказании». Известия АН СССР, Отд. общественных наук, 1933, № 3, стр. 262—263; См. также: Ф. И. Евнин. Роман «Преступление и наказание». В кн.: Творчество Достоевского. Изд. АН СССР, М., 1959, стр. 153—157.

[65] Н. Отверженный. Штирнер и Достоевский. М., 1925; М. Гус. Идеи и образы Ф. М. Достоевского, стр. 276.

рые вели к развитию в России капитализма, от тех сил, которые подготовляли и приближали ее революционное будущее. Это общее противоречие мысли и творчества Достоевского нашло свое отражение и в характере его отношения к современным ему явлениям идеологической жизни России и Запада. Критика буржуазного позитивизма, буржуазной философии и социологии в романах Достоевского зачастую непосредственно переходит в критику революционной или утопическо-социалистической мысли, что придает многим его идеологическим построениям реакционный характер. Иногда этому способствовало то обстоятельство, что, как это видно на примере Зайцева, отдельные представители революционных кругов, особенно во второй половине 60-х и в 70-е годы, нередко некритически пропагандировали в своей публицистике те или иные идеи буржуазных ученых Запада, которые на деле имели вульгарно-апологетический (или даже прямо реакционный) характер. Это приводило к снижению уровня революционной мысли этих писателей и позволяло Достоевскому использовать их промахи в борьбе с революционным движением. Однако было бы неправильным из-за реакционных заблуждений Достоевского отрицать историческое значение и большую глубину, свойственные той гневной критике многих явлений буржуазной философии, социологии и морали, с которой мы встречаемся в его произведениях.

Изучая полемику Достоевского с Чернышевским, Добролюбовым и вообще русской революционной мыслью его эпохи, важно не упускать из виду и еще одно обстоятельство, которое нередко почти совсем не принималось во внимание исследователями этой полемики, хотя оно крайне важно.[66]

Достоевский яростно и непримиримо спорил с Чернышевским, Добролюбовым и другими публицистами «Современника» 60-х годов. И однако, исходя из размышления над теми же жизненными вопросами и при этом искренно стремясь решить эти вопросы в интересах народа, он нередко, не сознавая этого, фактически подходил к выводам, близким выводам русской демократической

---

[66] Этот недостаток особенно свойствен ценной по материалу, но очень односторонней по освещению книге: С. Борщевский. Щедрин и Достоевский. История их идейной борьбы. Гослитиздат, М., 1956.

мысли своего времени. Исходя из иных, нередко противоположных идеологических посылок и приходя в конечном счете к другим, ошибочным решениям, Достоевский там, где его мысль не имела абстрактного, умозрительного характера, а опиралась на глубокое, конкретное ощущение противоречий реальной жизни и интересов народа, оказывался — вольно или невольно — ближе к своим идеологическим противникам из лагеря революционной демократии, чем к своим единомышленникам из монархического славянофильского лагеря.

Одно из ярких подтверждений указанного факта можно видеть в том, что и в своей гневной критике принятых Зайцевым фаталистических выводов из теории Кетле, и в своем отрицании разделения человечества на «обыкновенных» и «необыкновенных» людей Достоевский, возможно не придавая значения этому обстоятельству, оказался фактически солидарен с критикой и публицистикой «Современника», отрицавшей фаталистические следствия из теории Кетле[67] и резко выступившей против мысли об особых правах «избранной личности», изложенной Наполеоном III в его уже упомянутом предисловии к «Истории Юлия Цезаря».

Это знаменательное совпадение художественной мысли Достоевского и передовой русской демократической мысли 60-х годов в решении одних и тех же социально-философских вопросов, несмотря на всю обнаружившуюся при этом разность идеологической позиции Достоевского и «Современника», не было до сих пор подчеркнуто никем из исследователей и комментаторов «Преступления и наказания». А между тем оно очень важно для раскрытия гуманистического и демократического пафоса этого романа.

Процитировав в статье об «Истории Юлия Цезаря» предисловие Наполеона III и охарактеризовав его как «profession de foi» бонапартизма, публицист «Современника» иронически писал в 1865 году: «. . . при всем желании Наполеона, вряд ли ему удастся пролить новый свет на деятельность своего героя. В тех личностях, в которых он видит благодетелей рода человеческого, другие историки видят только помеху человеческой цивилизации

---

[67] См. рецензию Ю. Жуковского на «Уголовно-статистические этюды» Н. Неклюдова (Современник, 1865, № 3, стр. 108—115).

и человеческому прогрессу — помеху, которую в состоянии уравновесить только величайшие открытия ума человеческого, только непреодолимое стремление к совершенствованию, присущее целым народам. В этих личностях мы не можем видеть ничего иного, как ограниченных честолюбцев, ухарских завоевателей, которые приносили в жертву своим узеньким целям целые поколения, которые топтали ногами все, что мешало им на пути к их себялюбивой цели...

«...Итак (по мысли Наполеона III, — *Г. Ф.*) существуют две различные человеческие логики, точно так же существуют и различные моральные законы. Одна логика и одни законы, по которым следует судить действия людей обыкновенных; другая логика и другие законы, по которым следует судить мировых гениев, героев, полубогов. В силу законов этого особенного вида логики и морали мы должны, при мелочности и глупости нашей, признавать безусловно хорошим все то, что совершено великими деятелями.

«Но если великие гении истории изъяты от обыкновенных законов, если к ним неприменимы законы обыкновенной логики, то спрашивается, как же узнавать таких личностей? В суждении нашем об исторических деятелях есть предел, где останавливается наша логика и где она уже не может быть нам руководительницею. Спрашивается, почему же мы можем узнать, подвержено ли известное лицо правилам обыкновенной логики, или нет? т. е. принадлежит ли он к разряду мировых гениев или к числу обыкновенных смертных. Пожалуй, мы будем судить о каком-нибудь лице, как о простом смертном, а оно окажется гением; или нам вдруг кто-нибудь покажется гением, а он окажется так себе, дюжинным человеком».[68]

То же самое писал Д. И. Писарев в статье о «Преступлении и наказании»: «...с точки зрения тех мыслителей, которых произведения господствуют над умами читающего юношества, деление людей на гениев, освобожденных от действия общественных законов, и на тупую чернь, обязанную раболепствовать, благоговеть и добродушно покоряться всяким рискованным экспериментам, оказывается совершенною нелепостью, которая без-

[68] Современник, 1865, № 2, стр. 325.

возвратно опровергается всею совокупностью исторических фактов».[69]

Таким образом, несмотря на различие и даже противоположность общественно-политической позиции Достоевского и «Современника», мысль писателя в критике индивидуалистической теории Раскольникова в основном и главном близко соприкоснулась с выводами демократической мысли той эпохи, отвергавшей, так же как и великий романист, теорию о двух «различных логиках» и «законах», которые будто бы можно и должно применять к «великим» деятелям и «обыкновенным» людям. В этом проявилась объективная историческая связь наиболее глубоких сторон сложной и противоречивой художественной мысли Достоевского с гуманистическим и демократическим пафосом передовой русской литературы XIX века, с ее страстным и непримиримым отрицанием социального неравенства и угнетения человека человеком.

8

История преступления Раскольникова и его нравственной борьбы с самим собой разворачивается в романе на широком фоне жизни города. Перед читателем проходят образы спившегося чиновника Мармеладова, его жены Катерины Ивановны, умирающей от чахотки, матери и сестры Раскольникова, успевших уже в провинции, где они жили прежде, узнать гонения, грозящие людям из непривилегированных слоев населения со стороны помещиков и богачей, студенты, полицейские чины, многочисленные трактирные и уличные типы. Достоевский рисует различные оттенки психологических переживаний бедняка, которому нечем заплатить за квартиру своему хозяину, и его взаимоотношений с ростовщиком; мучения детей, вырастающих в грязном углу рядом с пьяным отцом и умирающей матерью, среди постоянной брани и ссор; молчаливую трагедию молодой и чистой девушки, вынужденной из-за безвыходного положения семьи пойти на улицу, чтобы продать себя и обречь на постоянные, мучительные унижения. В романе обрисован главный

[69] Д. И. Писарев, Сочинения, т. 4, Гослитиздат, М., 1956, стр. 351.

торговый район тогдашнего Петербурга — Сенная, окружающие ее мрачные улицы и переулки, населенные мелкими чиновниками, торгашами, ростовщиками, ремесленным людом, показана жизнь бульваров, закусочных, трактиров, публичных домов. Все эти гнетущие душу мрачные картины жизни большого города эпохи развивающегося капитализма проникнуты глубокой болью за человека, жгучим чувством социального негодования.

«Бедные люди» возникли на гребне традиций физиологического очерка и «повестей о бедном чиновнике» 40-х годов. Точно так же, рисуя в «Преступлении и наказании» картины жизни города, нищеты и бесправия столичных низов, Достоевский во многом опирался на очерковый материал, разрабатывавшийся беллетристами-демократами 60-х годов в их очерках и рассказах из жизни столичной бедноты, — очерках и рассказах, которые по сравнению с физиологическим очерком 40-х годов отличались гораздо большей зрелостью и определенностью демократической мысли.[70] Однако внимание многочисленных в 60-е годы авторов рассказов и очерков из жизни деклассированного Петербурга (часть из которых печаталась в журналах Достоевского «Время» и «Эпоха») привлекали, в отличие от автора «Преступления и наказания», по преимуществу не сложные характеры и явления, а напротив — максимально простые и вместе с тем предельно типические и выразительные в этой своей будничной простоте факты повседневной жизни Петербурга. Достоевский же в «Преступлении и наказании», так же как во всех других своих произведениях, анализ элементарных, простейших, повседневных явлений и фактов «текущей» действительности стремился слить воедино с анализом ее наиболее сложных, наиболее трудно поддающихся художественному анализу, «фантастических» характеров и явлений. Достоевский остро сознавал, что повседневная, будничная жизнь буржуазного города не только рождает материальную нищету и бесправие, но и вызывает к жизни, в качестве их необходимого духовного дополнения, в мозгу людей различного рода фантастические «идеи» и идеологические иллюзии, не менее гнетущие, давящие и кошмарные, чем внешняя сторона

---

[70] Ф. И. Евнин. Роман «Преступление и наказание», стр. 132—139.

жизни столицы. Внимание Достоевского — художника и мыслителя — к этой, более сложной, «фантастической» стороне жизни большого города позволило ему соединить в «Преступлении и наказании» и последующих романах скупые и точные картины повседневной, «прозаической», будничной действительности с таким глубоким ощущением ее социального трагизма, такой философской масштабностью образов и силой проникновения в «глубины души человеческой», какие не были возможны в очерковых или полуочерковых жанрах литературы 60-х годов, ставивших перед собой иные, более скромные художественные и общественные задачи.[71]

Выше отмечалось, что Достоевский собирался вначале писать «Преступление и наказание» от первого лица, в форме исповеди, рассказа или дневника героя, но позднее отказался от этого плана. Форма рассказа от первого лица, как можно думать, показалась Достоевскому не только недостаточно «целомудренной» для передачи переживаний героя-убийцы. Достоевский отказался от нее, вероятно, прежде всего потому, что форма рассказа от первого лица неизбежно придала бы повествованию более субъективный характер. Она позволяла писателю с очень большой полнотой раскрыть внутренний мир героя-рассказчика, диалектику его поступков и внутренних переживаний, но не давала ему возможности так же широко, полно и объективно обрисовать характеры других персонажей.

---

[71] В некоторых напечатанных во «Времени», «Эпохе» и других журналах начала 60-х годов очерках из жизни столичной бедноты можно обнаружить как бы зародыши отдельных сюжетных мотивов «Преступления и наказания». Вот один из многих примеров: в очерке П. Н. Горского «День на бирже, ночь на квартире» («Время», 1862, № 12) мы встречаемся со следующими рассуждениями героя-чиновника, вызванными столкновением его с квартирной хозяйкой: «Я углубился в самого себя и с каким-то сожалением, близкой родне презрению, стал думать о старухах. Ты, думал я, теперь так гадка и телом и душою, так жадна ты, старая блудница, так грызешь, терзаешь и без того истерзанного человека бог весть за что и про что; а не знаешь ты, что через какие-нибудь две-три минуты тебя скоробит, сведет, как кору на полене, брошенном в огонь... Ты, как дрянная гнилушка, должна скоро, очень скоро свалиться в могилу!» (стр. 257). Однако приведенные рассуждения героя Горского тут же обрываются и не ведут к рождению фантастической «идеи», подобной идее Раскольникова.

Между тем уже в первоначальных набросках романа характер Раскольникова мыслился Достоевским соотнесенным с характерами других персонажей — Мармеладова, Сони и т. д. Разработка образа Мармеладова привела к тому, что в ткань рассказа уже на первых страницах будущего романа оказалась включенной «исповедь» Мармеладова (написанная также от первого лица). Каждый из главных персонажей романа по мере того, как он приобретал свое, прочно ему принадлежащее место в композиции романа, требовал и «своего» слова, «своего» голоса. Понимание этого привело постепенно Достоевского к отказу от излюбленной им прежде формы «исповеди» или рассказа от имени главного героя.

Решив вести в «Преступлении и наказании» рассказ от автора, Достоевский хотел, чтобы автор был «существом *всеведущим* и не *погрешающим*».[72]

И действительно, автор в романе — лицо «всеведущее». Он знает все то, что не только говорят, но и думают его персонажи. Более того, он как бы попеременно становится на точку зрения каждого из них, смотрит на мир их глазами и с их точки зрения ведет свое повествование.

Рассказывая о поступках и переживаниях Раскольникова, Достоевский, хотя и ведет изложение в третьем лице, но при этом так строит рассказ, как построил бы его сам Раскольников. Вот Раскольников спускается по лестнице: он вышел из своей каморки; он прокрадывается незаметно мимо двери своей квартирной хозяйки, думая в это время о долге за квартиру и переживая свое унижение; ему в голову приходит мысль о странности того, что, решившись на преступление, он в то же время не смог освободиться от страха перед хозяйкой. Здесь каждая фраза, каждый последующий «кадр» рассказа соответствуют тому, как события отражаются в сознании самого героя. Автор и герой как бы сливаются друг с другом. Читатель следит за ходом событий, и в то же время он воспринимает эти события в той последовательности, в свете тех мыслей, чувств и переживаний, которые они вызывали у самого героя.

---

[72] Из архива Ф. М. Достоевского. «Преступление и наказание», стр. 60.

Изображая события не с точки зрения постороннего внешнего наблюдателя, а как бы пропуская их через восприятие Раскольникова, Достоевский почти совершенно отказывается от описания как от самостоятельного по отношению к действию романа аналитического приема изложения. В этом отношении характерно уже начало романа. В отличие от Тургенева, романы которого обычно открываются подробным описанием времени и места действия, обстоятельными авторскими характеристиками героев, Достоевский ограничивается одной короткой вводной фразой, сообщающей самые необходимые сведение о времени («в начале июля», «под вечер»), месте действия («С-й переулок», «К-н мост») и внешности героя («один молодой человек») (V, 5). Сразу же после этого писатель переходит к рассказу о поступках, мыслях и чувствах своего героя. При этом в рассказ о нем автор все время вводит новые сведения об обстоятельствах жизни Раскольникова и о тех предметах, которые он видит на своем пути, но все эти сведения сообщаются писателем лишь в той мере, в какой они могут быть восприняты читателем как отражение мыслей и образов, теснящихся в сознании героя. Рассказ, ведущийся в третьем лице, остается все время как бы объективацией переживаний Раскольникова, и самые описания, внедренные в этот рассказ, воспринимаются читателем как та зрительная картина внешнего мира, которую видит перед собой герой, как объективация его зрительного восприятия. Описание «заведения», куда входит Раскольников, построено не как обычное описание, сделанное «со стороны», а как отражение того, что видит перед собой сам Раскольников. Точно то же самое относится к описанию наружности Мармеладова. Автор все время как бы незаметно следует за героем, направляя объектив кино-аппарата на те предметы и явления, на которые падает взгляд Раскольникова. Он фиксирует их не с произвольной точки зрения, а с точки зрения, доступной человеку, находящемуся на том же месте и в том же душевном состоянии, что и Раскольников, хотя бы эта точка зрения в данный момент не давала возможности раскрыть перед читателем полную, ясную и исчерпывающую картину людей и обстановки, окружающих героя.

Таким образом, описание у Достоевского перестает быть самостоятельным по отношению к действию момен-

том, но само становится частью действия. «С тонким чувством и умом можно много взять художнику в одной уже перетасовке ролей всех этих нищих предметов и домашней утвари в бедной хате, и этой *забавной* перетасовкой сразу оцарапать вам сердце» (XII, 93), — писал Достоевский, рекомендуя русским живописцам подобный способ трактовки окружающей обстановки и раскрывая вместе с тем одну из тайн собственной своей творческой лаборатории. Описание трактира, в котором Раскольников встречает Мармеладова, действительно «оцарапывает сердце», оно пронизано отвращением и болью, которые вызывает у героя окружающая обстановка. Это не только характеристика одного из элементов того внешнего мира, в котором живет Раскольников, но и описание его душевного состояния, одно из звеньев в цепи тех столкновений Раскольникова с внешним миром, которые толкают его на протест и подготовляют его преступление. «Вострые и злые» глаза ростовщицы, ее волосы, жирно смазанные маслом, ее шея, «похожая на куриную ногу» (V, 8), дурно пахнущие крошеные огурцы и черные сухари на трактирной стойке, запачканная манишка Мармеладова и «сизая щетина» на его лице, его грязные руки и черные ногти (V, 12—14) — все эти детали внешнего мира не просто фон, как в натуралистическом романе, но и те оскорбительные, унизительные впечатления, которые ранят душу Раскольникова и вызывают у него представление о злых, враждебных человеку силах, управляющих человеческой жизнью.[73]

Достоевский добивается построения образов, помогающего читателю как бы переселиться в душу героев и посмотреть на окружающую жизнь их собственными глазами, понять все те скрытые причины, которые привели их к той или другой идеологической и моральной позиции. Изображая, как созревает решение Раскольникова совершить убийство, Достоевский показывает те порою мелкие и на первый взгляд незначительные внешние влияния (частично неосознанные самим героем), которые накладывают свой отпечаток на его сознание и волю и способствуют его решению. С такой же исчерпывающей

---

[73] «Странное свойство, я способен ненавидеть места и предметы точно как будто людей», — пишет о себе герой другого романа Достоевского — «Подросток» (VIII, 119).

полнотой освещены все оттенки переживаний Раскольникова после убийства, когда погруженный во внутреннюю борьбу с самим собой герой в каждом слове подозревает намек на свое преступление, а поступки и взгляды других людей мучительно сопоставляет со своими, доискиваясь, кто же из них прав. Достоевский стремится показать, что каждый поступок, каждое решение, являющиеся поворотным моментом в развитии героев, даже если они носят характер внезапного, безотчетного порыва, не являются беспричинными, а подготовлены целой цепью сложных психологических или внешних воздействий (часто кажущихся малозначительными, но приобретающих огромное значение в связи с душевным состоянием человека).

Заставляя читателя переноситься на точку зрения Раскольникова, воспринимать события его глазами, Достоевский побуждает читателя испытать те чувства, которые герой переживал по ходу действия. Незаметно для себя читатель активно вовлекается в сферу размышлений, эмоциональных оценок, психологических состояний героя, он как бы начинает мыслить и действовать вместе с ним, переживает его сомнения и терзания как нечто близкое и глубоко личное. В этом секрет особого эмоционального воздействия на читателя «Преступления и наказания» и других романов Достоевского. Об умении автора «Преступления и наказания» постепенно, шаг за шагом, незаметно втянуть читателя в круг переживаний героя один из первых критиков романа очень точно писал: «Нас заставляют смотреть на то, чего мы не желали бы видеть, и принимать душою участие в том, что нам ненавистно... Мы не можем себя отделить от него (героя романа, — *Г. Ф.*), несмотря на то, что он гадок нам... Мы стали его соучастниками; у нас голова кружится так же, как у него; мы оступаемся и скользим вместе с ним и вместе с ним чувствуем на себе неотразимое притяжение бездны».[74]

Изложение основных событий романа с точки зрения героя, определяемой его внутренним состоянием, приводит к характерной для романов Достоевского субъективной трактовке времени. Темп рассказа измеряется в «Пре-

---

[74] Н. Ахшарумов. «Преступление и наказание». Всемирный труд, 1867, № 3, стр. 126—127.

ступлении и наказании» и других романах Достоевского не столько объективной, независимой от чувств и мыслей героя длительностью того или другого эпизода, сколько насыщенностью этого эпизода внутренними, субъективно-психологическими переживаниями. В соответствии с состоянием героя время замедляется, почти останавливается (как в сцене убийства старухи) или, наоборот, начинает бежать вперед с лихорадочной быстротой. Писатель то замедляет темп своего рассказа, внимательно и подробно фиксируя мельчайшие переживания героя и вещи, попадающие в поле его зрения, то он убыстряет этот темп — и тогда люди и предметы начинают сменяться и мелькать на страницах романа с той же быстротой, с какой они проходят перед сознанием Раскольникова (которое они временами почти не затрагивают). Этот прием можно сопоставить с приемом замедленной и ускоренной съемки в кино, в основе которого лежит сходная субъективная трактовка времени — «измерение» его интенсивностью внутреннего человеческого переживания.

В статье о «Петербургском сборнике» (1846) Белинский так охарактеризовал манеру рассказа, которой Достоевский воспользовался уже в «Двойнике»: «Автор рассказывает приключения своего героя от себя, но совершенно его языком и его понятиями: это, с одной стороны, показывает избыток юмора в его таланте, бесконечно могущественную способность объективного созерцания явлений жизни, способность, так сказать, переселяться в кожу другого, совершенно чуждого ему существа; но, с другой стороны, это же самое сделало неясными многие обстоятельства в романе. . .».[75]

Особенности композиции и авторской речи, чутко уловленные Белинским в одной из первых повестей Достоевского, характерны в большей или меньшей степени для последующих его романов, в том числе для «Преступления и наказания».

Мысли и чувства героя, события романа излагаются здесь автором не в стройном, логическом порядке: самая последовательность рассказа также определяется душевным состоянием героя. Сознание героя точно выхватывает из содержания его собственной душевной жизни и окру-

---

[75] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 565.

жающей действительности отдельные мотивы, освещает их на минуту ярким светом, а затем они снова погружаются во мрак, сменяясь другими, столь же ярко освещенными. Поэтому связь между отдельными мыслями и поступками героя, между людьми и событиями, попадающими в поле его зрения, не сразу становится очевидной читателю, а постигается лишь в ходе дальнейшего изложения.

Даже самую «идею» Раскольникова, приведшую его к преступлению, Достоевский раскрывает не сразу, а заставляет читателя постепенно приблизиться к постижению этой «идеи» по мере того, как перед ним проходят мысли, чувства и поступки героя накануне и в самый день убийства. Уже в самом начале романа из внутреннего монолога героя мы узнаем, что Раскольниковым задумано некое «дело» (V, 6), требующее необычной силы и осторожности. Но в чем состоит это «дело», какие побуждения привели героя к его страшному замыслу — об этом мы слышим позднее, и притом не сразу, а постепенно, в несколько приемов. Лишь по мере того, как читатель все больше погружается в мир мыслей, воспоминаний, сомнений и колебаний героя, перед ним раскрывается содержание тех размышлений, которые привели Раскольникова к преступлению. Некоторые важные стороны предшествующих размышлений Раскольникова, без которых полное понимание описываемых в первой части романа событий невозможно, изложены во второй части: так, лишь из разговора на вечеринке у Разумихина мы узнаем о статье Раскольникова, содержащей философско-историческое обоснование толкнувшей его на убийство идеи о праве сильной личности нарушать нормы обычной, общечеловеческой морали. Эта статья и вспыхнувший вокруг нее спор освещают для читателя новым светом преступление Раскольникова и вводят его в философскую сердцевину романа.

9

В истории русской классической литературы XIX века та форма романа, которая была разработана Достоевским, в наибольшей степени приближала традиционную структуру романа к драматической форме. Достоевский не стремится в своих романах к экстенсивному охвату собы-

тий. Он отказывается от широкого развертывания действия во времени и пространстве. Действие его романов совершается, как правило, в течение небольшого, строго ограниченного отрезка времени, в одном месте, по преимуществу — в Петербурге.

Но то, что романы Достоевского проигрывают по сравнению с произведениями других романистов с точки зрения экстенсивного охвата событий, возмещается присущими им драматизмом, напряженностью фабулы, интенсивной насыщенностью действия. Эти особенности мастерства Достоевского-романиста наиболее отчетливо проявились впервые в «Преступлении и наказании».

Достоевский ставит в центре «Преступления и наказания» одно главное событие — убийство, совершенное Раскольниковым, и его последствия. Вокруг этого события и нравственной борьбы, переживаемой героем, сконцентрировано все действие романа.

В результате совершенного им преступления Раскольников поставлен перед необходимостью принять решение, от которого зависит все его последующее существование. От того, какое решение изберет Раскольников, зависит не только его личная судьба, но и судьба тех больших общечеловеческих нравственных вопросов, над решением которых бьется его мысль. Таким образом, Раскольников поставлен в романе в положение, во многом напоминающее положение трагического героя: подобно герою трагедии, он сам держит в руках свою судьбу и должен вынести себе приговор. Это придает «Преступлению и наказанию», как неоднократно отмечалось критикой, черты своеобразного «романа-трагедии»,[76] хотя недоучившийся студент Раскольников в старой «циммермановской» шляпе, со свойственными ему раздвоенностью и колебаниями не похож на традиционного трагического героя и является лицом, типичным не для трагедии, а для реалистического романа XIX века.

В соответствии с общей драматической концепцией романа Достоевский начинает его не с хронологически последовательного рассказа о жизни Раскольникова до пре-

---

[76] Термин, впервые введенный Вячеславом Ивановым. См. его статью «Достоевский и роман-трагедия» в книге: В. Иванов. Борозды и межи. М., 1916, стр. 3—60.

ступления и о переживаниях, приведших его к убийству ростовщицы. Начало романа сразу вводит читателя в действие, и притом в такой момент, когда развитие его уже достигло решающей, переломной точки.

Кратко описав события дня, предшествовавшего преступлению, Достоевский сразу переходит к моменту убийства.

Таким образом, завязкой действия романа служит преступление, а заканчивается он признанием Раскольникова и его арестом (после чего в эпилоге писатель дает краткий очерк последующего этапа жизни героя на каторге). При этом «наказание» является не одним лишь внешним завершением цепи событий, о которых рассказывается в романе, а логическим результатом испытания, пережитого Раскольниковым. Оно является естественным результатом одного и началом другого этапа в духовном развитии героя.

То, что в первой части романа действие в собственном смысле слова почти завершено и в дальнейшем основной интерес романа сосредоточен не на самом действии, а на его необходимых последствиях и психологических результатах, придает композиции «Преступления и наказания» аналитический характер, сближающий ее с композицией таких трагедий, как «Царь Эдип» Софокла и «Макбет» Шекспира. Однако драматически-концентрированное построение фабулы сочетается в «Преступлении и наказании» с таким разнообразным и в то же время детальным изображением и анализом внешнего мира, с таким обстоятельным развертыванием движения внутренней жизни героев, которые невозможны в драме и допускаются только более свободной и емкой формой романа.

В первых двух главах романа Достоевский описывает посещение Раскольниковым старухи-процентщицы, представляющее собой «репетицию» будущего преступления, и встречу героя в трактире с Мармеладовым. Разговор с Мармеладовым раскрывает перед читателем жуткую картину жизни столичного «дна» и освещает те социальные и морально-этические вопросы, вокруг которых лихорадочно вращается мысль Раскольникова.

Остальные пять глав первой части Достоевский посвящает детальному описанию переживаний Раскольникова в день преступления. Рассказ об этом роковом дне начи-

нается с утра и ведется последовательно до момента, когда после убийства Раскольников, духовно и физически опустошенный, возвращается в свою каморку и погружается в забытье, еще не отдавая себе отчета в реальных последствиях убийства ростовщицы. В описание этого дня Достоевский вводит ряд самостоятельных эпизодов, которые, как может показаться читателю с первого взгляда, задерживают развитие действия, уводя мысли в сторону от задуманного убийства, но которые в действительности движут действие вперед, способствуя окончательному созреванию решения Раскольникова. Таковы письмо матери, встреча на бульваре с франтом, преследующим пьяную девочку, и, наконец, сон Раскольникова, раскрывающий картину детства героя и тех первых впечатлений, которые он вынес из столкновения с окружающим миром. Каждый из этих эпизодов многозначен, несет в себе несколько смысловых оттенков. Так, письмо матери освещает перед Раскольниковым новый аспект «подлости» того несправедливого мира, которым вызваны мучения самого героя; вместе с тем письмо это наносит страшный удар его самолюбию, так как в проекте брака сестры с Лужиным Раскольников угадывает жертву, приносимую матерью и сестрой во имя его благополучия. Но письмо это несет и другие функции — оно дает читателю первое представление о характерах Пульхерии Александровны Раскольниковой и Дуни, вводит в роман новые имена — Лужина, Свидригайлова — и этим подготовляет дальнейшее развитие действия. Кроме того, оно устанавливает параллель между судьбой Дуни и Сони Мармеладовой — также еще не известного читателю персонажа, судьба которого, однако, под влиянием рассказа Мармеладова уже приобрела в сознании Раскольникова символический смысл, стала своего рода обобщением мрачной судьбы страдающего и угнетенного человека. Так же «многозначен», богат смысловыми гранями сон Раскольникова о том, как пьяные мужики истязают до смерти выбившуюся из сил крестьянскую лошадь, а сам он — еще ребенок — бросается со своими «кулаченками» на одного из них (V, 47—51). Это картина реальной русской провинции, сгусток тех мрачных впечатлений, которые накопились у героя в дни его детства, но вместе с тем и символическое обобщение социальных и нравственных мучений окружающих людей, выражение душевных страданий самого

героя перед совершением убийства.[77] Кроме этих эпизодов, играющих важную роль в созревании внутренней решимости Раскольникова, Достоевский вводит ряд других отступлений, постепенно освещающих для читателя тот темный для него вначале ход мысли героя, который привел Раскольникова к его «идее».

Посвятив первую часть романа психологической «предыстории» преступления и описанию самого убийства, Достоевский остальные пять частей романа (более четырех пятых общего его объема) посвящает нравственным переживаниям героя *после* совершения преступления.

Раскольников тщательно обдумал свое преступление и — как ему казалось — наперед учел все важнейшие обстоятельства и последствия. Однако уже в самый момент убийства обнаружилось трагическое расхождение между «арифметикой» (V, 52) Раскольникова, его отвлеченными логическими построениями и действительной жизнью. Вместо одной Алены Ивановны он должен убить и ее сестру Лизавету, вернувшуюся домой и заставшую его на месте преступления. От волнения и страха Раскольников не в состоянии открыть комод, где хранятся крупные деньги и банковые билеты, и ему удается захватить с собой лишь кошелек убитой процентщицы и драгоценности, находившиеся у нее в закладе. Задержавшийся в квартире ростовщицы герой застигнут ее клиентами и ускользает от них, лишь воспользовавшись случайностью, впервые пережив мучительное чувство страха, которое будет с этого времени постоянно тревожить его снова и снова.

Обнаружившееся уже в первой части, в сцене убийства, трагическое расхождение между «арифметикой» Раскольникова и жизнью углубляется в следующих частях романа. Визит Лужина, возобновление прежнего знакомства с Разумихиным, отношения, завязавшиеся у Раскольникова с семейством Мармеладовых, приезд матери и сестры, появление Свидригайлова — все эти новые события, одно за другим внезапно вторгающиеся в жизнь

[77] Как своего рода позднейший философский комментарий к «Сну Раскольникова» могут рассматриваться следующие слова из «Дневника писателя» 1875 года, выражающие мысль о нормальной, естественной связи ребенка с природой, разрушенной в условиях капиталистического города: «Всякий порядочный и здоровый мальчишка родится вместе с лошадкой, это всякий порядочный отец должен знать, если хочет быть счастлив» (XI, 376).

Раскольникова, неожиданно производят в нем полный переворот. Если до преступления Раскольников чувствовал себя в своей норе отрезанным от всего мира, то теперь жизнь непрерывно сталкивает его с людьми, напоминает о его общественных, человеческих связях. Вырванный почти насильственно из своего одиночества и брошенный в гущу сталкивающихся человеческих интересов и страстей, Раскольников теперь тем более остро переживает последствия своего преступления. Именно благодаря тому, что он оказывается вовлеченным в сферу разнообразных человеческих интересов и отношений, он сознает, что своим преступлением разорвал нормальные связи с обществом, с другими людьми, поставил себя вне их круга — и тем самым обрек на мучительное одиночество и укоры совести.

Борьба Раскольникова с полицией и следователем Порфирием Петровичем не получает в романе самодовлеющего сюжетного значения. Она сплетается в единый узел с нравственной борьбой, которая началась в душе Раскольникова еще до того, как он навлек подозрения Порфирия, своеобразно осложняет и ускоряет процесс его нравственного пробуждения и отрезвления.

«Три встречи Раскольникова с Порфирием, — справедливо пишет один из исследователей, — представляют собою как бы законченную трагедию с тремя действиями по строго проведенному плану развития сюжета. Первая встреча намечает нам тему, характер борьбы и главных героев трагедии. Вторая встреча — интрига достигает своего высшего пункта и напряжения: впавший в уныние Раскольников опять воспрянул духом после неожиданного признания Николая и посещения „мещанина". Заканчивается она смелым заявлением Раскольникова: „Теперь мы еще поборемся". Третье действие — встреча противников в комнате Раскольникова — завершается неожиданной катастрофой: принимая на себя вид доброжелателя, с „серьезной и озабоченной миной", Порфирий представляет Раскольникову все выгоды добровольного покаяния».[78]

---

[78] К. К. Истомин. «Преступление и наказание». Пгр., 1923, стр. 89. Иначе, чем автор настоящей книги, оценивает роль Порфирия в романе И. З. Серман, считающий «борьбу Раскольникова и Порфирия» его главной сюжетной осью. См.: И. З. Серман. От повести к роману. В кн.: Вопросы изучения русской литературы XI—XX веков. Изд. АН СССР, М.—Л., 1958, стр. 201.

К подобному же трехкратному повторению одного и того же мотива (в сочетании с постепенным трагическим нарастанием внутренней борьбы и мучений совести в душе героя) Достоевский впоследствии вернулся в «Братьях Карамазовых» в эпизоде трех посещений Иваном Карамазовым больного Смердякова.[79]

Не только три встречи Раскольникова с Порфирием обостряют его нравственную борьбу с собой, помогают герою извлечь из своей души на поверхность и тщательно взвесить все доводы, которые говорят за или против его «идеи», ее трагические pro и contra. Аналогичную роль играют в развитии сюжета «Преступления и наказания» столкновения Раскольникова с такими важнейшими в идейно-эстетическом отношении персонажами романа, как Лужин и Свидригайлов.

Исследователи драматургии Шекспира многократно отмечали, что Шекспир в своих трагедиях любит как бы «удваивать» или даже «утраивать» основную сюжетную коллизию. Рядом с главным героем он ставит других персонажей, положение и судьба которых являются своеобразным повторением положения и судьбы главного героя или по крайней мере имеют точки соприкосновения с ними. Так, судьба Глостера в трагедии «Король Лир» является своего рода драматической вариацией (или параллелью) к судьбе Лира. А Лаэрт и Фортинбрас в «Гамлете», подобно самому Гамлету, поставлены в положение мстителей за жизнь и продолжателей дела своих отцов, что дает зрителю основание сравнивать этих трех персонажей между собой.

Подобный прием повторения или многократного варьирования одной и той же сюжетной коллизии имеет, как свидетельствует пример Шекспира, двоякое назначение. С одной стороны, изображение в одном и том же произведении двух или нескольких персонажей, которые переживают одну, сходную судьбу, позволяет писателю показать, что положение, в котором оказались его герои, не является чисто индивидуальным, но что оно обусловлено глубокими и сложными закономерностями времени,

---

[79] Роль лейтмотивов и повторяющихся эпизодов в произведениях Достоевского, и в частности в «Преступлении и наказании», отмечена в ряде работ, например в работе голландского ученого: I. M. Meijer. Situation Rhyme in a Novel of Dostoevsky. Mouton and Co. 'S-Gravenhage, 1958.

страны, эпохи, в силу чего люди, различные по своему жизненному и психологическому складу, оказываются вольно или невольно поставленными перед сходными проблемами, вынуждены решать одни и те же общие вопросы, выдвинутые жизнью. И вместе с тем, раскрывая широкую типичность, обобщающий характер «повторяющейся» (или показанной в различных своих отражениях и преломлениях) жизненной коллизии, параллель между персонажами позволяет читателю сопоставлять героев между собой, сравнивать их характер и поведение, раскрывающиеся в пределах одной и той же (или сходной) коллизии, и этим облегчает оценку персонажей, определение своеобразия их душевного склада, уровня их интеллектуального и морального развития, понимание читателем (или зрителем) их индивидуальности, ее достоинств и недостатков.

Прием «полифонического» развития в пределах одного и того же произведения нескольких параллельных сюжетных линий (что одновременно подчеркивает и широкую типичность судьбы главного персонажа и особый, индивидуальный характер этой судьбы, не сводимой к ряду других, близких ей, но более простых и элементарных по своему содержанию сюжетных коллизий) уже с конца XVIII века и на Западе и в России из трагедии широко проникает в роман. Применение этого приема можно проследить в столь различных по своему художественному складу произведениях, как «Страдания молодого Вертера» и «Ученические годы Вильгельма Мейстера» Гёте, «Элексиры сатаны» Гофмана и романы Бальзака, «Евгений Онегин» и «Герой нашего времени». Но особую глубину и художественную выразительность этот принцип художественного полифонизма, как отметил М. М. Бахтин,[80] получил в романах Достоевского.

Как ни велико то место, которое занимают образ Раскольникова и история его идейных блужданий в «Преступлении и наказании», роман этот не стал только «психологическим отчетом» о преступлении Раскольникова (как представлялось автору, когда произведение было еще лишь задумано). Раскольников с его переживаниями изображен Достоевским как часть внешнего мира, он окружен

---

[80] М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 2-е, Изд. «Советский писатель», М., 1963.

людьми и обстановкой, вне которых его преступление получило бы иной смысл, чем оно имеет в действительности. Лишь соотнесение идей Раскольникова и его поступков с внешним миром, с идеями и поведением других персонажей позволяет Достоевскому раскрыть социальный и моральный смысл трагедии Раскольникова.

Достоевский группирует главных персонажей романа на основе своеобразного социально-психологического параллелизма. Он окружает каждого из героев образами, которые могут быть с ним сближены одними своими чертами и в то же время другими чертами контрастируют с ним. В результате такой композиции один образ в романе Достоевского как бы комментирует другой, служит своеобразным «проявителем», с помощью которого раскрываются скрытые черты и возможности, заключенные в данном персонаже.

Одна и та же ситуация, один и тот же (или психологически родственный) характер изображаются Достоевским в нескольких различных «отражениях», каждое из которых углубляет изображение основного характера и ситуации, с одной стороны, подчеркивая их общественную типичность, а с другой — указывая на те различные с социальной и индивидуальной точки зрения формы, в которых выступают в общественной жизни близкие (или родственные друг другу) явления.

Так, судьбы девочки на бульваре, Сони Мармеладовой, Дуни уже в первой части сближаются, стягиваются в сознании Раскольникова в единый узел социальных и нравственных проблем. Но жертва Сони приобретает для Раскольникова символическое значение не только как обобщение страшной судьбы женщины, которой грозит брак по расчету с нелюбимым человеком, насилие или проституция. Судьбу Сони Раскольников сближает со своей собственной судьбой, в ее поведении и ее отношении к жизни он начинает искать решения своих собственных жизненных вопросов. Благодаря этому в романе устанавливается параллелизм не только между Соней и Дуней или Полечкой, но и между Соней и самим героем, между Раскольниковым и Мармеладовым, Лужиным, Свидригайловым, между Соней, Лизаветой и маляром Миколкой и т. д.

Ощущая глубокое отчаянье и беспокойство, терзаясь сомнением, испытывая страх, ненависть к своим пресле-

дователям, ужас перед совершенным и неисправимым поступком, Раскольников еще более внимательно, чем прежде, приглядывается к другим людям, сопоставляет свою судьбу с их судьбой, ищет в их жизни решения вопросов своего собственного существования. Каждый человек, появляющийся на страницах романа, входит в него поэтому под двойным знаком. Он является не только новым, вполне самостоятельным характером, но и новой гранью в раскрытии той основной социально-психологической проблематики романа, которая с наибольшей силой выражена в образе Раскольникова. Имея свой собственный художественный смысл, каждый из характеров, изображенных в романе, в то же время оттеняет, углубляет и проясняет образ главного героя.

«Достоевского интересуют, — справедливо писал по этому поводу один из его друзей, — данные увлечения или страсти почти всегда общества, редко отдельных лиц, не сами по себе, а именно по своей всеобщности, по их распространенности, по их значению как *общественного* явления. И он хочет нарисовать именно это явление во всем его объеме; при концентрации в одном типе утратилось бы изображение общественного явления, то есть именно то, на что он хочет обратить внимание и что хочет представить в наглядной картине. И вот основной тип является расчлененным, в целом ряде отдельных лиц; они имеют между собою много общего, но каждое снабжено своим оттенком, каждое представляет известную степень развития общего явления, ту или иную его фазу, его зачаток или крайность. Все эти схожие в том или ином отношении (смотря по теме романа) лица служат в то же время воплощенными разъяснителями, живыми представителями главной „идеи“ романа, в том смысле, как ее понимал Достоевский».[81]

Преступление Раскольникова в изображении Достоевского приобретает черты явления, хотя и «исключительного», но в самой своей исключительности общественно-типичного. Оно рассматривается романистом как выражение — в своеобразной, индивидуально окрашенной и модифицированной форме — социального и морально-пси-

---

[81] Д. В. Аверкиев. Дневник писателя, в. 12. СПб., 1885, стр. 398—399.

хологического кризиса, переживаемого не одним Раскольниковым, но множеством людей, хотя и осмысляемого каждым из них по-своему. Это дает Достоевскому основание окружить образ Раскольникова (и последующих героев его романов) рядом психологических «спутников», каждый из которых отражает одну из возможных (или реально существующих) граней преломления «идеи» главного персонажа.

В противоположность Раскольникову Лужин — пошло-расчетливый и эгоистичный делец-приобретатель буржуазной складки. Выйдя из небогатой среды и сколотив капитал, он хочет жениться на бедной девушке, чтобы получить право властвовать над ней и этим морально вознаградить себя за прежние унижения. Еще до своей первой встречи с Лужиным Раскольников разгадал корыстолюбивую, черствую и расчетливую натуру Лужина и возненавидел его. И однако при встрече с Лужиным Раскольников с отвращением убеждается, что между ними есть точки соприкосновения. Лужин — не только приобретатель-практик. Свое поведение он пытается оправдать при помощи принципов буржуазной политической экономии и практически-утилитарной морали. Он утверждает, что преимущество буржуазной экономической науки состоит в том, что она освободила человека от ложной идеи любви к другим людям, от сознания долга перед обществом, провозгласив, что единственная обязанность человека заключается в заботе о «личном интересе», являющемся основой «всеобщего преуспеяния» (V, 124). Слушая эти рассуждения, Раскольников не может не почувствовать, что вульгарно-буржуазные принципы Лужина являются более умеренным вариантом его собственных взглядов, своего рода опошлением его «идеи». «А доведите до последствий, что вы давеча проповедывали, и выйдет, что людей можно резать», — резко заявляет он Лужину (V, 126). Достоевский устанавливает, таким образом, сходство между индивидуалистическими взглядами Раскольникова и экономической теорией Лужина, выражающей идеи, лежащие — как сознает писатель — в основе не одних только теорий буржуазных экономистов, но и всей жизненной практики буржуазного общества, возводящего ежедневные убийство и грабеж собственниками многих сотен и тысяч обездоленных людей в «нормальный» закон жизни.

Встреча Раскольникова с Лужиным раскрывает скрытые точки соприкосновения между его анархической теорией и вульгарно-буржуазными взглядами Лужина. Аналогичную роль для разоблачения взглядов Раскольникова имеет его знакомство со Свидригайловым.

Образ Свидригайлова, рассматриваемый в социально-бытовом плане, воплощает нравственное разложение поместно-дворянской, крепостнической среды в эпоху капитализма. Но вместе с тем, как это всегда бывает у Достоевского, он несет и иную, более сложную морально-психологическую и идеологическую нагрузку. Авантюрист с темным уголовным прошлым, Свидригайлов в глубине души сознает свою полную опустошенность, даже страдает от нее. Но в то же время он уже не может ничего с собой поделать, так как давно потерял власть над своими страстями. Отвращение к самому себе уживается в нем с беспредельным цинизмом и нравственно извращенными, садистскими наклонностями. Борьба между жаждой жизни и отвращением к самому себе приводит его в конце концов к самоубийству.

На первый взгляд между помещиком Свидригайловым, которого «обошла» крестьянская реформа (V, 231), и бедняком Раскольниковым, сестру которого преследует Свидригайлов, столь же мало общего, как между Раскольниковым и ненавистным ему Лужиным. И, однако, Свидригайлов уже при первом свидании с Раскольниковым заявляет ему, что между ними есть «общая точка», что оба они — «одного поля ягоды» (V, 233—235). «Нигилизма ведь два, и обе точки соприкасаются», — говорит Достоевский от лица Свидригайлова в черновых материалах к роману, подчеркивая близость между индивидуалистическим «нигилизмом» Раскольникова и циническим аморализмом Свидригайлова.[82] Провозглашаемое Раскольниковым отрицание нравственных норм, нравственной ответственности личности логически приводит не только к оправданию «идейного» преступления Раскольникова, но и к оправданию распущенности и нравственной опустошенности Свидригайлова, которые даже у него самого вызывают внутреннее омерзение. Если «экономическая» мораль Лужина способна привести к теории Раскольни-

---

[82] Из архива Ф. М. Достоевского. «Преступление и наказание», стр. 217.

кова о «праве» на преступление, то та же теория в своем дальнейшем логическом развитии может вести к свидригайловщине, к потере различия между добром и злом, к полнейшему нравственному разложению личности — такова реальная логика вещей, которую раскрывает художественная параллель между Раскольниковым и Свидригайловым.

В отличие от Лужина и Свидригайлова, мораль которых отражает идеи и практику господствующих классов, Соня выступает в романе в качестве носительницы тех нравственных идеалов, которые Достоевский, как мы уже знаем, считал наиболее близкими широким народным массам. Это подчеркнуто сближением образа Сони с образом Лизаветы, кроткой и бессловесной сестры убитой Раскольниковым ростовщицы, и описанием любовного отношения к Соне товарищей Раскольникова по каторге в эпилоге романа.

Соня, как и Раскольников, — «пария общества» (XIII, 526), жертва существующего несправедливого порядка вещей. Пьянство отца, страдания мачехи, маленьких братьев и сестер, обреченных на голод и нищету, заставили ее пойти на улицу, отдать свою душу и тело на поругание окружающему ее гнусному и развратному миру. Но, в отличие от Раскольникова, Соня, несмотря на то что жизнь ее искалечена окружающим ее общественным порядком, полна смиренного сознания не только общей, но и своей личной вины за существующее зло и страдания. Она с ужасом слушает рассуждения Раскольникова, который пытается оправдать убийство старухи тем, что он не сделал ничего худшего, чем Лужин, Свидригайлов, убитая им ростовщица и тысячи представителей господствующих классов, безнаказанно сосущие и проливающие кровь бедняков. Анархическому индивидуализму и своеволию Раскольникова Соня противопоставляет ощущение общей виновности всех людей за творимое в мире зло, идеи смирения, всепрощения, молчаливой покорности судьбе, призывая Раскольникова стойкостью и страданием искупить свою вину.

«Я ужасно люблю реализм в искусстве, но у иных современных реалистов наших *нет нравственного центра* в их картинах», — заметил Достоевский, говоря о жанровых картинах русских живописцев 70-х годов (XII, 93). Наличие «нравственного центра» Достоевский признавал

обязательным для всякого большого художественного полотна — не только живописного, но и литературного. Одним из ярких подтверждений этой своей мысли он считал сцену болезни героини в конце первого тома «Анны Карениной» Толстого, о которой писал: «В самом центре этой мелкой и наглой жизни появилась великая и вековечная жизненная правда и разом все озарила... Вместо тупых светских понятий явилось лишь человеколюбие... Сословность и исключительность вдруг исчезли и стали немыслимы, и эти люди из бумажки стали похожи на настоящих людей» (XII, 53).

Подобным «нравственным центром» в «Преступлении и наказании» являются, по замыслу романиста, посещения Раскольниковым Сони и в особенности та сцена, где Соня при неверном свете огарка читает Раскольникову евангельский рассказ о воскресении Лазаря. Здесь двое отверженных обществом людей, «убийца» и «блудница», склоняются над страницами «вечной» книги (V, 276), выразившей, по мысли писателя, некогда мечту человечества о милосердии к таким же, как они, «убийцам» и «блудницам», мечту о возможности физического и нравственного «воскресения» человека к новой жизни. Эпизод этот отражает религиозную окраску нравственных идеалов Достоевского. И вместе с тем он вносит в трагический рассказ о духовных блужданиях Раскольникова более светлую и мажорную ноту, которая связана с верой писателя в нравственное возрождение современного ему русского человека.

Полифоничность романов Достоевского, стремление писателя выразить в них каждую из граней своей идеологической концепции с помощью создания особого персонажа (или с помощью изображения различных, самостоятельных, борющихся между собой «голосов» в душе одного и того же героя), колебания автора в оценке персонажей и их «голосов», вызванные идеологической противоречивостью его мировоззрения, — эти особенности поэтики романов Достоевского были в научной литературе очень тонко описаны М. М. Бахтиным. Однако, как имел уже возможность писать автор настоящей книги,[83] предложен-

---

[83] История русской литературы, т. IX, ч. 2. Изд. АН СССР, М.—Л., 1956, стр. 104.

ное Бахтиным истолкование художественной природы полифонизма Достоевского представляется ему убедительным далеко не во всем.

Бахтину удалось великолепно охарактеризовать многие стороны искусства Достоевского, в особенности диалогическую природу его романов, стремление Достоевского выразить в них сложное внутреннее строение современного ему общества, передать пестроту и многообразие характерных для этого общества социально-исторических и идеологических напластований с помощью создания *ряда* образов, каждый из которых существует как бы независимо от автора, обладает своим, неповторимым «голосом» и своей, особой точкой зрения на происходящее. Однако те конечные выводы, которые Бахтин делает из анализа художественного полифонизма Достоевского, по нашему мнению, не вытекают из этого анализа, находятся в противоречии с реальной художественной тканью его романов.

По мнению Бахтина, романы предшественников Достоевского были «монологичны». Создатели их стремились изображать своих героев в твердых границах определенного авторского миропонимания. Достоевский же отказался от «монологической» точки зрения на мир. Он принципиально отверг принцип изображения героев в контексте авторского мировоззрения и оценки. Противоборствующие «голоса» героев, их индивидуальные точки зрения на жизнь стали для Достоевского художественно равноправны, последнее же — авторское — слово о них остается в его романах *несказанным*. В этом заключается, если верить Бахтину, особая природа полифонизма Достоевского (в новом издании своей книги Бахтин стремится дать этому полифонизму «физическую» интерпретацию, сопоставляя его с теорией относительности Эйнштейна).[84]

В действительности противопоставление «монологического» и полифонического романа (как двух полярных противоположностей) не выдерживает критики. Ибо художественный полифонизм романов Достоевского отнюдь не равнозначен отказу писателя от активного отношения к своим героям, от их художественно-идеологической оценки, а следовательно, и от изображения их в освеще-

---

[84] М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского, стр. 361.

нии определенного авторского мировоззрения (хотя, по Бахтину, подобное освещение, являясь будто бы принципом «монологического» романа, исключается романом полифоническим).

Достоевский, как было отмечено выше, почти совершенно отказывается от прямой авторской характеристики Раскольникова, Свидригайлова, Лужина. То, что мы узнаем о каждом из этих персонажей, мы узнаем главным образом либо от них самих, либо от их идейных антагонистов. Даже рассказ самого автора о каждом из главных действующих лиц «Преступления и наказания», как мы могли убедиться выше, активно вбирает в себя точку зрения этого персонажа на мир. И все же в романах Достоевского (как во всяком художественном произведении) осуществляется то, что можно назвать поэтической справедливостью. Хотя о душевном состоянии Раскольникова до и после преступления читатель узнает от самого убийцы, это не мешает тому, что в рассказе о переживаниях и судьбе Раскольникова отчетливо и ясно выражено авторское понимание добра и зла, дан определенный критерий для оценки героя и его «идеи». А это означает, что и сам Раскольников, и другие персонажи «Преступления и наказания» выступают перед нами в системе единого, целостного авторского замысла, определяющего весь ход событий романа (т. е. в контексте определенного мировоззрения).

Авторская точка зрения в повествовательной прозе выражается не только в прямых авторских оценках и отступлениях, но прежде всего — в группировке персонажей, в соотношениях, складывающихся между ними, в логике развития их характеров и судьбы, определяемой этими соотношениями, т. е. во всей художественной интерпретации образа. Вот почему та свобода, которую Достоевский предоставляет отдельным героям и их «голосам», является лишь относительной; она не уничтожает идейно-художественного единства и цельности романов Достоевского и не освобождает их от определенной авторской интерпретации.

«Нам кажется, что мало еще выставить верно все данные свойства лица; надо решительно осветить его собственным художническим взглядом, — писал Достоевский в рецензии на драму Д. Кишенского «Пить до дна, не видать добра». — Настоящему художнику ни за что нельзя

оставаться наравне с изображаемым им лицом, довольствуясь одною его реальною правдой: правды в впечатлении не выйдет. Немного бы, капельку лишь иронии автора над самоуверенностью и молодою заносчивостью героя — и читателю он стал бы милее» (XI, 100). Этим законом Достоевский руководствовался и в собственных своих произведениях, стремясь стоять в них не «наравне» со своими персонажами, а над ними.

Сознание каждого персонажа у Достоевского (как и у других крупных писателей-реалистов) отражает обычно, по замыслу автора, лишь одну из граней объективного мира, т. е. *часть истины*. Но автор, обладающий более широким кругозором, видит и то, чего не дано видеть отдельным его персонажам. И эта авторская точка зрения (вбирающая в себя точки зрения героев и в то же время отличная от них) определяет общее сюжетное построение романа и интерпретацию отдельных характеров.

Раскольников, Свидригайлов, Лужин, Соня, Разумихин — это не независимо развивающиеся музыкальные «темы», но характеры, соотнесенные друг с другом и с теми социальными условиями, в которых они изображены автором, теряющие свой смысл вне этого соотнесения. Самое место их в романе определяется той строго продуманной, четкой системой социально-психологических параллелей и контрастов, которая заставила Достоевского выбрать в качестве персонажей романа именно *этих*, а не других лиц. Вне соотнесения с Раскольниковым характеры Свидригайлова, Лужина, Порфирия, Сони утрачивают ту глубокую идейно-эстетическую нагрузку, которая как раз и определяется их местом в сложной, но обладающей своей внутренней законченностью (и в этом смысле «монологической», если принять терминологию Бахтина), строго продуманной архитектонике романа.

10

Своеобразие реалистического стиля Достоевского, особенности художественного построения его романов определяются особенностями его мировоззрения и тех проблем, которые стояли в центре внимания его как художника.

Как мы уже знаем, Достоевский сделал главным предметом своего изображения социальные конфликты и моральные противоречия, порождаемые развитием капитализма, в том наиболее остром и обнаженном виде, в каком они выступали в жизни большого столичного города. Петербург, который больше всего интересует Достоевского, — это не «город пышный», а «город бедный», не Петербург центральных парадных улиц и площадей, застроенных дворцами и архитектурными ансамблями, а Петербург мещанских кварталов, с его многоэтажными домами, населенными чиновниками и беднотой, с грязными окраинными улицами и переулками, с нищетой, развратом и преступлениями. Достоевский рассматривал жизнь Петербурга как наиболее «фантастическое», резкое воплощение всех противоречий русской общественной жизни своей эпохи.

Стремясь к широкому и разностороннему изображению жизни, Достоевский почти никогда не ограничивается изображением судьбы одного или двух-трех главных героев, узкого, замкнутого семейного мирка. В каждом из его больших романов действует много персонажей, развивается параллельно несколько пересекающихся сюжетных линий. Достоевский переносит действие из дома на улицу, из каморки студента или бедного чиновника в полицейский участок и третьеразрядные «номера», в трактир и дешевую распивочную, рисует несколько вариантов различных петербургских «углов», целую вереницу уличных типов. Читатель то остается один на один с героем, получая возможность вместе с автором заглянуть в ту скрытую работу ума и сердца, которая в нем происходит, то оказывается свидетелем многолюдных и бурных столкновений, во время которых выливаются наружу страсти, таившиеся в душе различных персонажей. Многие решающие события в романах Достоевского разыгрываются на улице, в присутствии многочисленных случайных свидетелей. Такова в «Преступлении и наказании», например, сцена сумасшествия Катерины Ивановны. Читатель все время ощущает обстановку большого города, с его шумом, движением, многотысячным населением, для которого постоянная обнаженность жизненных противоречий стала привычной. Отдельные случаи, отражающие бесчеловечный характер существующего строя жизни, воспринимаются здесь равнодушно и почти не затрагивают внима-

ния окружающих, если только они не выделяются своей эксцентричностью или не нарушают границ, установленных законом.

В последний период своего творчества, в «Бесах» и в «Братьях Карамазовых», Достоевский переносит место действия из Петербурга в провинцию, но и здесь его интересует не спокойная, неподвижная жизнь тихих провинциальных уголков, а те явления, которые свидетельствовали о резкой ломке привычных форм провинциальной жизни, о проявлении здесь тех же тенденций, порожденных капиталистическим развитием, которые Достоевский наблюдал в Петербурге. Характерно и то, что главными героями здесь остаются не люди, выросшие в провинциальной глуши, а те, которые носят на себе отпечаток столичной жизни со всеми ее противоречиями (Ставрогин, Иван Карамазов).

Достоевский стремится показать не только жизнь города и ее противоречия, но и отражение этих противоречий в сознании людей. Центральное место в его романах занимают обычно не герои, пассивно, бессознательно относящиеся к окружающей жизни, напротив, в сознании его главных героев противоречия общественной жизни получают яркое и выпуклое отражение. Достоевский сочетает изображение картины общественной ломки, вызванной развитием капитализма, с изображением и анализом тех взглядов и философских теорий, которые порождало это развитие у людей, выбитых из прочной социальной колеи и блуждающих в дебрях анархистско-индивидуалистического мировоззрения, подобно Раскольникову и Ивану Карамазову.

Характерной чертой Достоевского-художника является стремление при постановке любой крупной общественной и моральной проблемы показать разнообразие возможных человеческих взглядов и психологических позиций по отношению к ней. В романах Достоевского действие развивается почти всегда одновременно в бытовом и идеологическом плане. Каждое действующее лицо является не только участником описываемых событий, но и выразителем определенной точки зрения на них, представителем той или иной идеологической позиции по отношению к основным интересующим Достоевского морально-философским вопросам. Так Раскольников, Лужин, Свидригайлов, Соня, Порфирий в «Преступлении и наказании»

являются — каждый — носителями определенного взгляда на вопросы об отношении человека к обществу и об его нравственной ответственности перед обществом. Самая роль этих лиц в жизни Раскольникова определяется их отношением к его «идее», к тем морально-философским принципам, на которые он опирался, создавая свою теорию преступления. Точно так же представителями различных позиций (то сходящихся, то расходящихся между собой) по отношению к основной морально-философской проблематике произведения являются Ставрогин, Верховенский, Кириллов и Шатов в «Бесах», каждый из членов семейства Карамазовых и т. д.

Следствием интереса Достоевского к наиболее острым и обнаженным формам проявления общественных и моральных противоречий его эпохи является драматизм, характерный для его романов и повестей. Действие в них развивается с огромной быстротой, события теснятся одно за другим с лихорадочной поспешностью, выливаясь в ряде острых, часто неожиданных катастроф. Драматизм характерен не только для изображения внешних событий, но и для изображения психологии героев Достоевского, всегда находящихся в состоянии внутренней борьбы с собой, которая сопровождается болезненными кризисами, нравственными переворотами и потрясениями.

Драматизму романов Достоевского способствует их композиция. Достоевский никогда не изображает события в их медленном, постепенном развитии. В «Преступлении и наказании» действие после небольшой подготовки сразу переходит к катастрофе. Все дальнейшее развитие сводится к анализу последствий уже совершенного героем преступления. В других романах — «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы» — писатель избирает такую композицию, при которой формирование характеров главных героев и связывающих их отношений отнесено в предысторию романа. Действие здесь является как бы дозреванием, выявлением и разрешением уже созревших до начала действия сложных и запутанных конфликтов. Отодвигая историю подготовки изображаемых событий в прошлое, концентрируя внимание читателя на заключительной стадии развития конфликтов, непосредственно подготовляющей катастрофу, на самой катастрофе и ее последствиях, Достоевский достигал исключительной уплотненности в развитии действия, насыщенно-

сти своих романов не только внутренней, но и большой внешней динамикой.

Так как одной из центральных тем в каждом романе Достоевского является тема столкновения различных мировоззрений — либо резко противопоставленных друг другу, либо, наоборот, представляющих собой ряд вариаций одного и того же, главного, с точки зрения писателя, идеологического мотива, но оттеняющих и дополняющих друг друга, — то в построении романов Достоевского особо важную роль приобретает диалог.[85] Сцены идейных столкновений и споров между героями превращаются в основные нервные узлы всего действия. Часто даже в количественном отношении диалог занимает в романе большее место, чем повествование от лица автора или рассказчика. В этих случаях удельный вес авторской речи резко снижается: она приобретает характер либо необходимого комментария, углубляющего и дополняющего понимание происходящего, либо ее роль приближается к той функции, которую несут в драматическом произведении авторские и режиссерские ремарки.

Выдвижение диалога, в ходе которого открыто формулируются и сталкиваются между собой противоположные морально-философские и общественно-политические мировоззрения, на центральное место в общей композиции романа потребовало от Достоевского соответствующего, очень продуманного построения композиционной структуры каждого из его романов. Подобно драме, роман строится Достоевским в виде ряда обладающих относительной законченностью, насыщенных внутренним драматизмом «сцен», каждая из которых разыгрывается на соответствующей, искусно выбранной «сценической площадке». Любая из таких сцен имеет сравнительно ограниченную длительность одно неизменное место действия и тщательно продуманное автором число участников. Промежутки времени, протекающие между отдельными эпизодами-сценами, могут, напротив, иметь самую различную длительность, так что в эти промежутки времени судьбы и взаимоотношения героев могли успеть значительно измениться. Однако обо всех изменениях в судьбе и взаимоотношениях героев, совершив-

---

[85] О диалоге в романах Достоевского, кроме указанной выше книги Бахтина, см. статью: W. Kaempfe. Zum Dialog bei Dostojewskij. Zeitschrift für Slawistik, 1957, Bd. II, H. 4—5, S. 523—535.

шихся в эти промежутки, Достоевский повествует лишь кратко, как драматург сообщает о событиях, происходящих за сценой. Задернув занавес и сообщив о них, автор снова раздвигает его, заставляя читателя перенестись на новую, специально подготовленную сценическую площадку, где разыгрываются очередная сцена или очередной акт, в которых персонажи снова непосредственно сталкиваются в действии, или их внутренняя жизнь раскрывается автором при помощи как бы «стенографической» (по характеристике самого Достоевского — XI, 444) записи лихорадочно проносящихся в их мозгу мыслей и чувств. Подобная форма стенограммы душевной жизни героя (или внутреннего монолога) позволяла Достоевскому достичь предельной обнаженности и полноты в выявлении ее содержания, показать сложное, зигзагообразное движение мысли и выявить те противоположные «полюса», к которым его персонажи приближаются в своих колебаниях.

Разработанная Достоевским (и Толстым) форма внутреннего монолога оказала огромное воздействие на последующую мировую литературу. Однако если в XX веке Пруст, Джойс, а позднее — их многочисленные эпигоны и подражатели воспользовались формой внутреннего монолога для изображения душевной жизни человека, пассивно блуждающего в лабиринте своих ощущений (или сбитого с толку буржуазного обывателя, в мозгу которого вместо подлинно человеческих мыслей и чувств хаотически копошатся их смутные обрывки или банальные стереотипные фразы), то внутренний монолог в романах Достоевского имел иное назначение и окраску. Достоевского интересовало не калейдоскопическое воспроизведение «потока сознания», управляемого игрой безотчетных, полуотчетливых ассоциаций, но картина насыщенной внутренним драматизмом борьбы в душе героя. В своих внутренних монологах его персонажи не отдаются пассивно потоку своих ощущений, но анализируют сами себя, ищут выхода, активно стремятся разобраться в себе и в окружающем мире. Внутренний монолог в изображении Достоевского — это обычно непрерывная, насыщенная страстью и энергией, напряженная полемика героя с самим собой и с читателем. Стремясь объяснить смысл своих поступков, указать на трагическое противоречие между своим внутренним «я» и своим внешним поведением, герой (это особенно наглядно видно в «Записках из подполья») как бы стремится все время забежать

вперед, предвосхитить различные точки зрения, с которых читатель мог бы судить о его поведении, с целью показать, что эти точки зрения не исчерпывают всей объективной трагической сложности его положения.

Как уже отмечалось выше, авторская речь никогда не отделена у Достоевского резкой гранью от психологии и языка главных героев. Ее эмоциональная окраска меняется в соответствии с эмоциональной окраской переживаний персонажей. Настроения героев, драматизм их поступков, усиливающееся постепенно ощущение ими неотвратимого хода событий, увлекающих их за собой в своем течении, — все это накладывает свой непосредственный отпечаток на авторскую речь, сообщая ей характерную для языка Достоевского лихорадочную нервность и напряженность. «Достоевский не оставляет своего героя, стремясь в максимальной мере „заразить" читателя сопереживанием с ним». Но и Раскольников «не оставляет автора, как бы требуя от последнего поддержки», — справедливо пишет исследователь стиля «Преступления и наказания», тонко отмечающий, что в голосе автора этого романа постоянно слышатся «отзвуки голоса Раскольникова».[86]

Отдельные сцены-эпизоды или своеобразные сценические «кадры», из которых строится роман Достоевского, можно, как правило, разбить на две группы. Это — либо сцены, где внезапно сходится сразу большое число персонажей, иногда — все или почти все главные действующие лица романа, либо сцены, в которых сталкиваются между собой и «спорят» два противопоставленных друг другу персонажа-антагониста (к этой категории относятся сцены между Раскольниковым и Свидригайловым, Раскольниковым и Порфирием, Свидригайловым и Дуней, Мышкиным и Рогожиным, Настасьей Филипповной и Аглаей, между четырьмя братьями в «Карамазовых» и т. д.).[87] Идейно-тематическое и композиционное значение этих двух разных видов драматических сцен-эпизодов в романах Достоевского различно. Уже в «Преступлении и наказании» идейное содержание романа находит свое наиболее концентрированное выражение в спорах Раскольникова с Свидригайловым, Соней, сле-

---

[86] Я. О. Зунделович. О стиле романа Достоевского «Преступление и наказание». Труды Узб. гос. унив. им. А. Навои, Новая серия, № 72, 1957, стр. 119.

[87] Там же, стр. 148; Л. П. Гроссман. Достоевский-художник. В кн.: Творчество Достоевского. Изд. АН СССР, М., 1959, стр. 344.

дователем Порфирием Петровичем. Такой же характер носят в позднейших романах Достоевского диалоги между Ставрогиным и Верховенским, Шатовым, Кирилловым в «Бесах», между Алешей и его братьями в «Братьях Карамазовых». Сцены споров и идейных столкновений между главными героями превращаются в романах Достоевского в важнейшие по своему удельному весу моменты романа.

«Аглая, придя на свидание с Настасьей Филипповной, — замечает исследователь языка Достоевского, — обмолвилась, что она пришла с нею „сражаться". И это положение сражающихся женщин можно распространить и на другие положения в творчестве Достоевского». Споры между героями превращаются в его романах в острые идеологические поединки, которые тот же исследователь удачно назвал «словесными турнирами». Эти «словесные турниры, — пишет он, — выступают, как яркие полотна на тусклом фоне изображений будничной действительности, являются решающими моментами в судьбе их участников, вскрывают наиболее существенные и капитальные их черты».[88]

Своеобразие диалогов Достоевского заключается в том, что спор его героев с их идейными антагонистами почти всегда является для них вместе с тем спором с самими собой. Полемизируя со своим противником, каждый из главных героев Достоевского, как отметил М. М. Бахтин,[89] как бы полемизирует одновременно с другой половиной своего собственного существа. Так Раскольников, убеждая Соню в своей правоте, убеждает в действительности себя: сознавая в глубине души, что его «идея» ошибочна, он стремится подавить в себе это сознание. Точно так же Иван Карамазов, споря с Алешей, стремится победить свои собственные сомнения. В этом отражается та внутренняя душевная разорванность, которая свойственна героям Достоевского. Так как, споря с другим, герой одновременно спорит с собой, то из двух участников диалога у Достоевского обычно активным является лишь один. Весь диалог превращается в развертывание идей и сомнений одного из участников спора, тогда как другой лишь время от вре-

[88] Л. П. Лобов. Из наблюдений над словесными приемами Достоевского. В кн.: Сборник общества исторических, философских и социальных наук при Пермском университете, в. II. Пермь, 1927, стр. 128—129.

[89] М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского, стр. 338—357.

мени вставляет свои реплики, вызывая этим необходимость в дальнейшем развитии мыслей героя или в развертывании им новой аргументации.

«Ремарок, рисующих внешнее положение и движение говорящего, у него (Достоевского, — *Г. Ф.*) немного... Он обращает внимание не на то, в каком положении находится во время речи говорящий, как он двигается или держит свои руки, а на то, как он выражает свои переживания». «Достоевский... обращает внимание читателя преимущественно на то, как его герои произносят свои слова, а это указывает на эмоциональный характер их речи», — пишет только что цитированный исследователь языка Достоевского.[90] Отсюда та огромная роль, которую играет в построении диалогов Достоевского интонационная характеристика «голосов» героев, с помощью которой автор раскрывает душевное состояние последних, передает читателю их внутреннее волнение, дает ему почувствовать тот стремительный напор сменяющихся мыслей и чувств, который стоит за каждым словом того или иного из участников словесного поединка. Таков диалог между Раскольниковым и Порфирием:

«— Так... кто же... убил? — спросил он, не выдержав, *задыхающимся голосом*...

«Как кто убил? .. Вы и убили-с... — прибавил он *почти шепотом*, совершенно *убежденным голосом*...

«— Губка-то опять, как и тогда, вздрагивает, — *пробормотал* как бы даже с участием Порфирий Петрович...

«— Это не я убил, — *прошептал* было Раскольников...

«— Нет, это вы-с, Родион Романыч, вы-с и некому больше-с, — *строго и убежденно прошептал* Порфирий (V, 370—371. Курсив мой, — *Г. Ф.*).

Так как действие всех романов Достоевского развертывается в городе, пейзаж в его романах приобретает специфический характер. Мы не найдем в романах Достоевского, за сравнительно немногими исключениями, тех картин поля, леса, деревенского парка и вообще сельской природы, которые занимают столь важное место в романах Тургенева и Толстого. Обычный пейзаж, который мы встречаем в романах Достоевского, — это пейзаж городской: зарисовки Петербурга, его площадей, улиц и каналов, его

---

90 Л. П. Лобов. Из наблюдений над словесными приемами Достоевского, стр. 129, 131.

мрачных многоэтажных домов с грязными лестницами и дворами-колодцами. Для того чтобы обострить у читателя ощущение ненормальности и «фантастичности» этой городской обстановки, Достоевский охотно выбирает для изображения города часы, когда причудливое освещение особенно подчеркивает своеобразную «фантастичность» жизни буржуазного города. Иногда это минуты, когда город горит в закатных лучах, иногда — ночные часы, когда свет уличного фонаря отбрасывает на людей и предметы своего рода «рембрандтовское» освещение, резко выделяя одни из них и заставляя другие отступать во тьму, где они расплываются, приобретают неясные, загадочные очертания.

Подобное «рембрандтовское» освещение имеет часто символический (или полусимволический) характер: оно углубляет тьму, сгущающуюся в душе героев или вокруг них, и вместе с тем указывает на возможность для них выхода к тому еще неясному свету, который символизирует их будущее, рождающуюся новую жизнь. Об этой символической роли освещения Достоевский сам писал в «Дневнике писателя», рекомендуя его молодым русским живописцам: «Да и освещение можно бы сделать интересное: на кривом столе догорает оплывшая сальная свечка, а сквозь единственное, заиндивевшее и обледенелое оконце уже брезжит рассвет нового дня, нового трудного дня для бедных людей» (XII, 93—94).[91]

Один из любимых Достоевским мотивов — лето в Петербурге, с его зноем, духотой, пылью, щебнем и мусором, зловонием, распространяемым различного рода трактирами и закусочными заведениями, и т. д. Описания пыльного, удушливого и грязного петербургского лета в «Преступлении и наказании» связаны с душевным состоянием героев, они составляют тот фон, на котором в романе разворачивается история преступления Раскольникова и пережитой им после убийства ростовщицы нравственной пытки. Духота, пыль и зной петербургского лета усиливают то общее впечатление невыносимой тяжести каждодневной жизни города, под бременем которой живет герой романа.

[91] О символическом характере пейзажа и освещения в «Преступлении и наказании» очень тонкие наблюдения содержит статья: А. Л. Рубанович. Пейзаж в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». Труды Иркутск. гос. унив., т. XXVIII, Сер. литературоведения и критики, в. I, 1959, стр. 91—105. См. также: Н. М. Чирков. О стиле Достоевского. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 80—147.

Запертые обычно в городе герои Достоевского лишь редко вырываются из тесноты городских домов и улиц на вольный простор, под открытое небо, ощущая себя наедине с природой и испытывая на себе ее очарование. Но зато в эти минуты природа особенно сильно действует на них, как на натуры, у которых чувство природы в большей или меньшей мере обостряется болезненным ощущением контраста между ее красотой и гармонией и дисгармонией собственных переживаний, а также окружающей их в другие часы обстановкой. Отсюда — особая повышенно-лирическая тональность таких страниц романов Достоевского, как описание переживаний Раскольникова и Свидригайлова, забредших на уединенные тропинки Петровского острова.

11

Изображая в «Преступлении и наказании» трагедию Раскольникова, Достоевский колеблется в понимании его судьбы и общественных истоков его преступления. Реалистически раскрывая связь «идеи» Раскольникова с его духовным одиночеством и оторванностью от народа, Достоевский в то же время «идею» Раскольникова связывал с настроениями передового революционного лагеря и демократической молодежи 60-х годов. Незадолго до убийства Раскольников слышит в трактире, как молодой офицер и демократически настроенный студент высказывают вслух почти те же мысли, какие носятся в его голове, и это становится одним из последних толчков, способствующих его решимости осуществить свой замысел. Излагая дальше пошло-буржуазные взгляды Лужина, Достоевский придает им характер карикатуры не только на идеи утилитарной морали в духе Милля, но и на мораль «разумного эгоизма». Карикатурой на фигуру представителя молодого поколения, увлеченного «модными» демократическими теориями, является образ Лебезятникова, в рассуждениях которого пародируются идеи шестидесятников об эмансипации женщины и об ее равенстве в браке. Из признания несостоятельности индивидуалистических взглядов Раскольникова Достоевский пытается сделать вывод о несостоятельности всякой активной общественной борьбы со злом и угнетением, о ложности идеи революционного насилия и бессилии человеческого разума, который будто бы неизбежно вносит в жизнь враждебное ей, разъединяющее, атомизирую-

щее начало, что доказывает необходимость для человеческой личности руководствоваться в жизни не разумом, а сердцем и религиозной верой. Эти реакционные тенденции, получившие отражение во многих эпизодах романа, вызывали еще при его выходе в свет резкие возражения Г. З. Елисеева, Д. И. Писарева и других представителей тогдашней демократической критики, справедливо утверждавших, что «идея» Раскольникова «не имеет ничего общего» с идеями «современно развитых людей», т. е. революционного лагеря 60-х годов, представляет собой полную их противоположность.[92]

Но, отвергая реакционные тенденции миросозерцания автора «Преступления и наказания», уже Писарев был далек от того, чтобы свести к ним все содержание романа Достоевского. Противоречивость общественного мировоззрения Достоевского, его стремление доказать, что преступление и духовный крах Раскольникова будто бы связаны с влиянием передовых общественных теорий и настроений революционной молодежи 60-х годов, не помешали Писареву оценить обличительную силу «Преступления и наказания», хотя полностью сила эта еще не могла быть раскрыта Писаревым, который был склонен объяснить преступление Раскольникова влиянием голода и нищеты и не отдавал себе отчета в социальном содержании анархической «теории» Раскольникова.

Утверждая, что преступление Раскольникова и его идея о праве «избранной» личности на преступление будто бы вытекают из настроений передового общественного лагеря, Достоевский невольно попадает в романе в порочный круг. Писатель сам остается трагически замкнутым в пределах той ложной дилеммы, которую решает в романе его герой. Достоевский полагает, что из положения, в котором находится Раскольников, для мыслящего человека возможны лишь два пути: либо анархически своевольное, индивидуалистическое «бунтарство», либо отказ от бунта и смиренное религиозное преклонение перед существующим несправедливым порядком вещей, несмотря на невозможность внутренне с ним примириться. Первый из этих путей, по которому идет в романе Раскольников, ведет к отрыву от народа и к духовному краху, второй, которому учит своей судьбой Соня Мармеладова, представляется Достоевскому

[92] Д. И. Писарев, Сочинения, т. 4, стр. 351.

путем, воплощающим подлинные идеалы народа. Того же пути, по которому шли революционеры 60-х годов, стремившиеся освободить народные массы от настроений примитивного анархического бунтарства и своеволия, для того чтобы поднять их на сознательную и организованную революционную борьбу, Достоевский не признает, хотя именно этот путь только и мог привести исторически к подлинному освобождению народных масс.

Л. П. Гроссман справедливо указал на глубокую закономерность и симптоматичность интереса, проявленного Достоевским к «чартистскому роману» Э. Гаскел «Мери Бартон» (1848), русский перевод которого был напечатан в журнале «Время» за 1861 год.[93] В произведении английской романистки Достоевского должны были заинтересовать яркие картины жизни обездоленных тружеников, изображение повседневного тяжелого быта рабочей семьи и вместе с тем — драматическая история убийства рабочим Бартоном молодого фабриканта Карсонса и картина нравственных мук, пережитых Бартоном после совершенного им убийства. Строя, по верному замечанию Гроссмана, интеллектуальную драму Раскольникова «по неизмеримо более глубоким и сложным концепциям»,[94] Достоевский вместе с тем уловил в творчестве английской писательницы-реалистки, испытавшей известное влияние «христианского» социализма, не только родственные социально-критические мотивы, но и во многом близкие моральные идеалы.

Неверие Достоевского в революционные мечты и стремления его эпохи, враждебное отношение к освободительному движению, которое он смешивал с индивидуалистическим, анархическим бунтарством, вели великого русского писателя к проповеди смирения, к утверждению идеи об очистительной силе страдания, к призывам отказаться от ложной «гордыни» ума и склониться перед неисповедимыми

---

[93] Л. Гроссман. Достоевский и чартистский роман. Вопросы литературы, 1959, № 4, стр. 147—158. Л. Гроссман не обратил внимания на то, что в последней книжке «Времени» (1863, № 4) было напечатано начало другого романа Э. Гаскел «Руфь» (продолжение которого уже не смогло появиться в журнале из-за его закрытия). Из этого романа Достоевский заимствовал фамилию одного из персонажей «Игрока» — англичанина м-ра Астлея (Время, 1863, № 4, стр. 144). Все это дополняет собранные автором указанной статьи сведения об интересе Достоевского к произведениям английской романистки, посвященным жизни английского рабочего класса.

[94] Там же, стр. 157.

путями промысла. Однако реакционные, религиозно окрашенные идеалы Достоевского, получившие свое отражение в образе Сони и в особенности в эпилоге «Преступления и наказания» (рассказывающем о религиозном «обращении» атеиста Раскольникова), не могли заглушить гораздо более мощной обличительной силы романа, вызывающего гнев и возмущение и призывающего читателя — вопреки религиозным идеалам Достоевского — не к смирению, а к протесту против социальной несправедливости и классового угнетения. Как отметила Роза Люксембург, «Преступление и наказание» обнажает всю глубокую ненормальность общества, в котором честный и одаренный молодой человек становится убийцей, — общества, стихийно толкающего человека на преступление, порождающего в головах людей ложные, антиобщественные теории, подобные «идее» Раскольникова.[95]

Достоевский освещает в «Преступлении и наказании» социальные причины проституции, горячо и страстно выступает против тех невыносимых условий жизни, которые раскрывают рассказ Мармеладова, судьба Сони, эпизоды, повествующие о Катерине Ивановне и ее детях, широко развернутые в романе описания Сенной и прилегающего к ней района, занятого публичными домами и другими «заведениями». Изображение жизни демократического населения города, пронизанное болью и возмущением, страстной протестующей мыслью, делает «Преступление и наказание» одним из самых выдающихся реалистических социальных романов русской и мировой литературы.

Всей логикой своего художественного анализа Достоевский доказывает, что преступление не является результатом «злой воли» преступника, что оно обусловлено ненормальным устройством всей современной ему жизни, одиночеством и растерянностью человеческой личности перед стихийными законами капиталистического города и тем «фантастическим» отражением, которое эти силы получают в мозгу отдельного человека.

Выше, в связи с анализом «Записок из Мертвого дома», говорилось о том, что Достоевский и в 60-е годы, и позднее настойчиво полемизировал с материалистическим объяснением преступления влиянием социальной «среды». Однако

---

[95] Р. Люксембург. О литературе. Гослитиздат, М., 1961, стр. 140—141.

отрицание социального детерминизма (который Достоевский ошибочно отождествлял с фатализмом) отнюдь не означало отрицание им роли тех или иных условий общественной жизни в формировании психологии преступника, в определении целей и мотивов его преступления.

В начале 60-х годов формула «среда заела», которая в предшествующие два десятилетия служила нередко в руках демократической критики и публицистики верным оружием в борьбе с крепостничеством, начала терять свой прогрессивный характер, так как она превращалась зачастую для либеральных писателей и публицистов в средство защиты общественной пассивности и бездеятельности. В связи с этим представители революционно-демократической публицистики, в частности Добролюбов, критикуют либеральное опошление формулы «среда заела», разъясняя, что признание воздействия внешнего мира на характер человека отнюдь не равнозначно признанию пассивности последнего, отрицанию его нравственной ответственности за свои поступки.[96]

Достоевского также не удовлетворяла формула «среда заела». Один из публицистов журнала «Время» охарактеризовал ее в 1862 году как «софизм», который «снимает с личности всякую ответственность».[97]

Прежде — читаем мы в указанной статье журнала «Время» — «мы страдали вместе с героем и всю вину слагали с него на жизнь и среду, его окружающие. Пришло иное время, прежнее объяснение не успокоивает нас. Что же это в самом деле? Все среда да среда заела! Да разве среда творится безусловно, сама собою, без всякого влияния на нее человеческой воли? Что бы ни говорила нам естественная метафизика о вечных и неизменных законах причинности, объясняющих все на свете, геройское самоотвержение и грубейший эгоизм, — также естественно и законно то явление, что мы недовольны этим объяснением, не удовлетворяемся его примиряющим характером и требуем подвига, дела. Слова эти тоже слышатся всюду, носятся в нашей атмосфере». «Объяснить можно какое угодно преступление. В природе все связано неизменным, вечным

---

[96] См. об этом в книге: Г. Бялый. Тургенев и русский реализм. Изд. «Советский писатель», М.—Л., 1962, стр. 129—132.

[97] П. Бибиков. По поводу одной современной повести. Время, 1862, № 1, стр. 47.

законом причинности: преступник вышел преступником потому, что ничем другим не мог выйти, уж так сложилась жизнь его... Но это, повторяю, тоже объяснение, а не оправдание. Я понимаю, что само преступление может возбудить к себе наше сочувствие, но во всяком случае это сочувствие измеряется борьбой, происходящей в душе преступника...

«Всмотритесь в действия и поступки какого-либо негодяя, вникните хорошенько в обстоятельства, среди которых родился и вырос он, — вы объясните себе его поведение и поступки; но объяснить факт не значит еще примириться с ним. И это не только в сфере нравственной, духовной человеческой жизни, в которой никогда не снимается ответственность с человека как организма, более или менее способного на развитие своей воли и характера, но и в сфере явлений грубой материальной или животной жизни». «С человека потому нельзя снять ответственность за дела его и поступки, что он человек, что в нем лежит возможность действовать и иначе, хотя мы и можем объяснить себе, почему он поступил именно так и почему вовсе не мог поступить иначе».[98]

Достоевский не сознавал различия между революционно-демократической и либеральной интерпретацией формулы «среда заела». Ему ошибочно представлялось, что признание обусловленности человеческой воли воздействием внешней среды в любом случае неизбежно ведет к фатализму, к отрицанию нравственной ответственности личности за ее поступки, превращая ее в безвольный «штифтик» (IV, 128). Это и побуждало Достоевского резко полемизировать с теорией «среды». Но критикуя теорию «среды» за то, что она будто бы снимает с преступника нравственную ответственность за преступление и таким образом ведет к его моральному оправданию, Достоевский меньше всего был склонен отрицать связь между душой преступника, самым характером его преступления и окраской всего строя современной ему общественной жизни. Мысль о связи преступления Раскольникова с объективными условиями жизни личности в большом капиталистическом городе и характерным в нем для многих людей настроением умов пронизывает повествование в «Преступлении и наказании».

Темы нравственной вины и преступления играли очень

[98] Там же, стр. 38—44.

большую роль и в «готическом» романе конца XVIII— начала XIX века, и в романтической поэме, и реалистическом романе последующего периода, и в социально-авантюрном романе Сю. Однако каждый из названных жанров трактовал эти темы по-своему.

В «готическом» романе — «Монахе» Льюиса, «Мельмоте-скитальце» Мэтьюрина, «Эликсирах сатаны» Гофмана борьба противоположных начал в душе преступника-индивидуалиста рассматривается как непосредственное проявление борьбы потусторонних сил — «неба» и «ада». Отсюда мистический колорит этих романов, отсутствие в них трезвого, реалистического подхода к изображению человеческой психологии. В романах Бальзака — «Отце Горио», «Блеске и нищете куртизанок», «Темном деле», — напротив, с преступления снят мистический покров и оно предстает перед читателем как одно из «нормальных» проявлений деловой и политической жизни буржуазного мира. В авантюрных романах Сю и Феваля преступление, как в готическом романе, окружено атмосферой ужаса и тайны, но ужас этот вызывается уже не вмешательством потусторонних сил, а искусственной изощренностью изложения, чисто литературными контрастами «света» и «тени».

Так же, как русских и западноевропейских романтиков начала XIX века, Достоевского интересует прежде всего нравственно-психологическая сторона преступления. Но при этом он освобождает изображение преступления от всякой условно-романтической, мистической окраски. Достоевский освещает ярким факелом самую душу преступника, он стремится проследить весь тот сложный и извилистый путь, который привел его героя к преступлению. В изображении автора «Преступления и наказания» Раскольников предстает перед читателем не как воплощение потусторонних, демонических сил (как это имело место при изображении героев-индивидуалистов у романтиков), а как вполне самостоятельный человеческий характер. Он действует не под влиянием борьбы «неба» и «ада», а под влиянием реальных психологических побуждений. Правда, сам Раскольников временами стремится объяснить свои действия вмешательством потусторонних сил («меня черт тащил», V, 341), но объяснение это отражает субъективное эмоциональное состояние героя и не вступает в конфликт с объективным психологическим анализом его преступления, развернутым на страницах романа.

«Преступление и наказание» было воспринято уже современниками как один из величайших психологических романов мировой литературы, а за Достоевским со времени выхода в свет этого романа прочно утвердилась слава писателя-психолога.

Тот пристальный и тонкий психологический анализ, зарождение которого Белинский и Валерьян Майков чутко уловили уже в раннем творчестве Достоевского, получил в «Преступлении и наказании» глубокое и полное развитие. В отличие от романистов предшествующего периода, Достоевский, так же как Толстой, не ограничивается изображением общих контуров душевных процессов, их начального и конечного этапов, а стремится с наибольшей возможной полнотой показать самое течение мыслей и чувств героев, изобилующее неожиданными и сложными поворотами, богатое причудливыми сцеплениями и ассоциациями идей, нередко происходящее в пределах одного и того же замкнутого круга и вместо искомого выхода приводящее в конце концов мысль обратно к ее исходному пункту.

В эпоху Достоевского и Толстого усиленный интерес к проблемам психологии был свойствен не только литературе и искусству. Это было время, когда отвлеченные схемы идеалистической «философии духа» недавно успели потерять свой кредит и на смену им пришла новая психологическая наука, основанная на наблюдении и эксперементе, нередко материалистическая по своему духу. В один год с «Преступлением и наказанием» вышли «Рефлексы головного мозга» И. М. Сеченова — книга, которая была прочитана Достоевским и имелась в его библиотеке, так же, как некоторые другие медицинские и психологические труды 60-х годов.[99] В самом «Преступлении и наказании» упоминается статья немецкого физиолога Пидерита, посвященная анализу механизма психологических процессов в свете данных физиологии (V, 326).

Хотя Достоевский в силу противоречий своего философского мировоззрения не сочувствовал материалистическим тенденциям современной ему физиологии и психологии, он интересовался их методами и научными результатами и сам нередко сопоставлял свои наблюдения с наблюдениями, сделанными психологами и психиатрами,

[99] См. об этом: Л. П. Гроссман. Семинарий по Достоевскому. М.—Пгр., 1922, стр. 45—48.

исследования которых попадали в поле его зрения. Тот метод пристального, почти «научного» по своей точности психологического анализа, которым пользовался Достоевский и который был воспринят Н. К. Михайловским как нечто родственное «жестокости» естествоиспытателя, не мог бы возникнуть вне атмосферы бурного развития естественных наук, широкого распространения методов научного и психологического эксперимента, характерного для второй половины XIX века, и в особенности для 60-х годов.

Говоря о психологическом мастерстве Достоевского, так ярко и полно развернувшемся в «Преступлении и наказании», невозможно не коснуться различия между психологическим анализом Достоевского и Толстого. Толстого интересует в его повестях и романах прежде всего психология глубоко «нормального» — с точки зрения своих идеалов и требований к обществу — человека. Герои Толстого — Николенька Иртеньев и Пьер Безухов, Левин, Анна Каренина и Нехлюдов — переживают разлад с обществом, но самый разлад этот вызван тем, что общество не удовлетворяет их вполне разумным и естественным требованиям, которые совпадают с требованиями каждого нравственно здорового, не испорченного обществом человека. Иначе обстоит дело у Достоевского. В центре внимания Достоевского обычно стоят люди, которые находятся не только в разладе с обществом, но и *сами несут в себе его болезнь*, и притом отражают ее в особенно яркой и выпуклой форме, граничащей, по выражению самого писателя, с «исключительным» и «фантастическим». Именно в этом особенность психологии Раскольникова, Свидригайлова и последующих центральных персонажей романов Достоевского.

Герои Достоевского не только переживают разлад с окружающим обществом, но и несут в себе груз порожденных им ложных идей и иллюзий. Яд буржуазного индивидуализма и анархизма проник в их сознание, отравил их кровь, а потому самым страшным врагом их являются они сами, как можно видеть на примере Раскольникова. Болезнь и разорванность общества порождают у них столь же больное и разорванное сознание, в котором окружающие люди и предметы приобретают зловещую «фантастическую» окраску.

Таким образом, в отличие от Толстого-психолога, в центре внимания Достоевского стоит не нормальная и здоровая, а потрясенная, разорванная и больная психика.

Его привлекает по преимуществу анализ ложных форм сознания и болезненных переживаний, порожденных современной ему общественной жизнью и нередко принимающих патологический характер (или граничащих с патологией). Это различие между психологизмом Достоевского и Толстого чутко уловили уже их современники.

«У нас в России только и есть два психолога-беллетриста — это Толстой и Вы, — писал Достоевскому в ноябре 1876 года один из его читателей. — Художественная кисть Толстого рисует предметы тонкие, изящные... Вы же трогаете болячки чуждого Вам элемента... Оттого-то Вам одному только доступно изображать типы, которые почти непонятны другим. Вы их прочувствовали, Вы за них болели, Вы измаялись нравственно вместе с ними, заставляли себя чувствовать по-ихнему и таким образом воспроизводить живого, но изуродованного человека».[100]

Следует, однако, иметь в виду, что Достоевского, как правило, всегда интересует именно общественная патология, анализ таких болезненных психологических явлений, которые, по мысли писателя, отражают болезни эпохи, порожденный ими кризис общественной и личной морали. Поэтому неправилен распространенный среди некоторых буржуазных ученых, получивший хождение еще при жизни Достоевского взгляд на него как на художника-психопатолога — писателя, герои которого подлежат суду не столько с общественной, сколько с медицинской, клинически-психиатрической точки зрения.

«Надо разрешить, принадлежит ли этот феномен клинике, как единичный случай, или есть свойство, которое может нормально повторяться в других», — замечает один из персонажей романа «Подросток» (VIII, 44). «Единичные случаи», явления, подлежащие изучению лишь одного врача-клинициста, но не художника-психолога (задачей которого Достоевский считал в первую очередь анализ преломления в жизни отдельного лица общественно-идеологических и общественно-психологических процессов), не привлекали к себе внимания великого русского писателя.

Стремление понять общеисторические, идеологические, моральные причины, вызвавшие распространение в обществе тех или иных явлений — патологических или «фанта-

[100] Институт русской литературы АН СССР, ф. 100, № 29947.CCXI6.15. Письмо неизвестного к Достоевскому из Киева от 11 ноября 1876.

стических» по форме и в то же время закономерных при более глубоком подходе к анализу породивших их общественно-психологических настроений, — таков характерный для Достоевского угол зрения. Этот угол зрения определял главное в подходе писателя к жизни, независимо от того, обращался ли он как романист к выяснению истоков преступления Раскольникова, к художественному анализу нечаевщины (см. об этом XI, 129) или как публицист пытался ответить в «Дневнике писателя» на вопрос о причинах увлечения образованного русского общества 70-х годов спиритизмом.

«Социализм... указывает на аномалию настоящего общественного порядка, а следовательно и всех общественных учреждений. Он утверждает и доказывает, что настоящая цивилизация бессильна, ведет к противоречиям, что она порождает угнетение, нищету и преступление; он обвиняет политическую экономию как ложную гипотезу, как софистику, изобретенную в пользу большинства меньшинством; он начертывает страшную картину человеческих бедствий..., — писал в 1862 году журнал «Время». — Если экономисты являются физиологами настоящего порядка, социалисты занимаются его патологической стороной, и в этом заключается, по нашему мнению, главная заслуга социализма».[101]

Достоевский не принимал революционного социализма и боролся с ним. И вместе с тем внимание Достоевского как художника и психолога также привлекала не столько «физиология», сколько «патология» дворянско-буржуазного общества, не столько картина его «нормального», повседневного существования, сколько те дисгармонические, кризисные моменты, которые наиболее убедительно свидетельствовали о *ненормальности* существующего порядка вещей. Этой общей особенностью творчества Достоевского был вызван его пристальный интерес к анализу болезненных явлений человеческой психики. В нарушении душевного равновесия, характерном для современного ему типа личности, писатель усматривал отражение общего кризиса цивилизации.

Французские писатели-натуралисты, молодой Золя или Гонкуры, разделяя взгляды естествоиспытателей-позитиви-

---

[101] В. Фукс. По поводу некоторых экономических вопросов. Время, 1862, № 9, стр. 133—135.

стов своего времени, смотрели на человека не как на общественное, а как на биологическое существо и сознательно ставили перед собой в своих романах задачу клинически точного изображения различного рода нервных и душевных заболеваний. Достоевского же, по его собственному определению, интересовала не «медицинская», а «психологическая часть факта» (XI, 34). Моральная раздвоенность, больные и патологические душевные состояния привлекали к себе его внимание прежде всего как выражение общественной патологии, как показатели социального и морального расстройства общества, отражающегося в душе отдельного человека.

«...Размножение нервных болезней показывает недовольство жизнью, стремление выбиться из узких форм, мешающих ей развиваться», — писал в 1863 году журнал «Время» в рецензии на «Колдунью» Мишле.[102] Подобный взгляд на причины распространения в современном ему обществе нервных болезней и душевных аномалий был свойствен и самому Достоевскому. И в своих романах, и позднее в «Дневнике писателя» Достоевский неизменно смотрел не только на психологию преступника, но и на психологию душевнобольного или самоубийцы прежде всего как на характерный факт времени, как на своеобразное «фантастическое» по форме выражения, но вместе с тем окрашенное определенным исторически-конкретным содержанием проявление скрытых болезней, присущих общественной и идеологической жизни эпохи.

Вот почему нет ничего более ошибочного и более противоречащего самому существу психологического искусства Достоевского, чем пользующиеся сейчас большим распространением на Западе и в особенности в США попытки буржуазных ученых истолковать психологию Раскольникова и других центральных героев Достоевского, исходя из модных в капиталистическом мире психо-аналитических учений Фрейда и Юнга.[103] Ибо наиболее характерная и показательная черта этих учений заключается отнюдь не в открытии (как ошибочно полагают многие) роли «бессоз-

---

[102] Время, 1863, № 2, Современное обозрение, стр. 83.

[103] Характерным примером такой ошибочной интерпретации «Преступления и наказания», цель которой — вытравить из романа глубокое социальное и нравственно-психологическое содержание, может служить статья: L. D o u n e r. Raskolnikov in Search of a Soul. Modern Fiction Studies, 1958, vol. 4, № 3, p. 199—210.

нательных» инстинктов и влечений в душевной жизни личности, а в специфическом объяснении механизма этих влечений, в стремлении противопоставить социально-историческому пониманию сущности человека и человеческой психики взгляд на человека как на существо, жизнь которого управляется раз навсегда данными, неизменными и притом асоциальными по своей природе, биологическими закономерностями.

Достоевский меньше чем кто-либо из его современников был склонен к упрощенному отвлеченно-рационалистическому объяснению механизма душевной жизни своих героев. Он считал одним из недостатков не только современной ему художественной литературы, но и современной ему медицинской и психологической науки их неумение анализировать наиболее глубокие и сложные пласты душевной жизни личности. И вместе с тем в противоположность буржуазным ученым и писателям, пропагандирующим в наши дни учение Фрейда, Достоевский писал: «Бессознательно редко что делается людьми, разве в лунатизме, в бреду, в белой горячке» (XI, 417). Признавая огромное значение для судьи, врача, писателя-психолога умения видеть всю сложность болезненных аффектов и душевных состояний, играющих подчас важную роль в жизни человека, упрекая науку в невнимании к ним, Достоевский как мыслитель и художник проводил вполне определенную, отчетливую грань между явлениями больной (с медицинской точки зрения) и нормальной психики (XI, 416—417, 479—481), стремился основное содержание душевной жизни своих героев объяснить из преломления в их мозгу тех или иных реальных, исторически обусловленных фактов «текущей» действительности.

Именно таково данное в «Преступлении и наказании» освещение психологии Раскольникова. Раскольников отнюдь не действует бессознательно, под влиянием своего рода гипнотического «внушения», он вполне отдает себе отчет в своих поступках и в своей нравственной ответственности за них. Недаром в эпилоге романа Достоевский — на что указывала еще современная ему критика [104] — иронически отзывается о «модной теории временного умопомешательства, которую так часто стараются применить в наше время к иным преступникам» (V, 435), отводя наперед возмож-

[104] Н. Ахшарумов. «Преступление и наказание», стр. 148.

ность применения этой «модной теории» к его герою. Не одни лишь особенности натуры и личной психологии Раскольникова, но прежде всего идеи, возникшие в его мозгу под влиянием окружающего общества, представляющие своеобразную, ложную форму сознания, стихийно порождаемую жизнью у целой категории людей, разных по своему психологическому складу (как, например, Раскольников и Свидригайлов), — таков, по Достоевскому, главный источник преступления Раскольникова. Таким образом, психология личности в изображении Достоевского остается всегда в конечном счете детерминированной историей и общественной жизнью, в какой бы сложной, подчас мистифицированной форме ни выступала при этом связь между общественной обстановкой и ее отражением в мозгу героя.

Со взглядом Достоевского на преступление не как на отвлеченное проявление борьбы «небесных» и «адских» сил, но как на результат внутренней, психологической борьбы в душе преступника, отражающей глубокое неблагополучие общественной жизни, тесно связана философская проблематика «Преступления и наказания».

В то время как в обычном авантюрно-уголовном (в том числе «детективном») романе в центре внимания автора находится борьба преступника и тех, кто стремится раскрыть его преступление, выступая в качестве орудия законности (полиции или сыщика), в «Преступлении и наказании» борьба преступника и уголовного закона имеет значительно более второстепенное значение. Главное место здесь занимает не борьба Раскольникова с представителем официальной законности — следователем Порфирием Петровичем, а внутренняя морально-психологическая борьба, происходящая в душе самого Раскольникова. Это обусловлено тем, что, в отличие от авантюрного романа, в романе Достоевского герой совершает преступление не только против юридических законов окружающего общества, но и — прежде всего — против того высшего закона, носителями которого являются для Достоевского люди из народной среды и который начертан вечными, неизгладимыми знаками в душе самого героя. Поэтому, убивая старуху-процентщицу, Раскольников, как мы уже знаем, совершает двойное преступление: убивает не только ее, но и «себя», отрезая себя «ножницами» (V, 96) от окружающих людей и от всего человечества. И точно так же, как он совершает *двойное убийство*, Раскольников несет за него *двойное наказание* —

перед уголовным законом и перед моральным, записанным в его собственном сердце; главным обвинителем Раскольникова является не следователь Порфирий Петрович, а сам же Раскольников: борьба его с моральным законом, заключенным в нем самом, в его собственной совести, определяет фабулу и композицию романа.

По словам критика-современника, в романе «за *преступлением* следует *наказание*. „Следует", впрочем, мало сказать, это слово далеко не передает той неразрывной связи, какую автор провел между двумя сторонами этой задачи. Наказание начинается раньше, чем дело совершено. Оно родилось вместе с ним, срослось с ним в зародыше, неразлучно идет с ним рядом, с первой идеи о нем, с первого представления». Поэтому истинная казнь Раскольникова, по замечанию того же критика, — «пытка нравственная», которая «во сто раз хуже казни».[105]

В своей трактовке преступления и наказания Достоевский расходится и с распространенной в его время гегелевской, юридической их трактовкой, и с отвлеченной моральной трактовкой тех же понятий в духе Канта. Закон, который нарушает Раскольников, — это не просто некое идеальное нравственное требование, не отвлеченный «категорический императив», но прежде всего нравственное чувство, заключенное в душе простых людей — Сони Мармеладовой, Лизаветы, маляра Миколки. Ибо истинным носителем нравственности в глазах Достоевского является не дворянское государство и не официальная законность, а народ. И преступником Раскольникова делает не нарушение лицемерных юридических норм общества, в котором под прикрытием закона «подлецы» «миллионы людей изводят, да еще за добродетель почитают», а нарушение того неписанного нравственного закона, который признают и которым руководствуются угнетенные и страдающие люди из народной среды.

В своеобразном художественном аспекте Достоевский на примере своего главного героя решает в «Преступлении и наказании» вопрос об отношении личности к народу. Индивидуалистическая «идея» Раскольникова и его преступление ведут его к «разомкнутости и разъединенности с человечеством», отрывают преступника-индивидуалиста от народа, делают Раскольникова — несмотря на все его воз-

[105] Там же, стр. 149.

мущение миром угнетения и эксплуатации — единомышленником Лужина, Свидригайлова, ростовщицы Алены Ивановы и всех тех «подлецов», которые презирают народ и угнетают его. И наоборот, совесть, мучающую Раскольникова после преступления, Достоевский изображает как то начало, которое не дает Раскольникову спокойно пожать плоды преступления, так как оно напоминает ему о его общественной, человеческой природе, делает его восприимчивым к разуму людей из народа и их нравственным требованиям. Мучительный для самого Раскольникова «крах» его идеи, та нравственная пытка, которую он переживает после убийства, представляют собой в понимании писателя торжество народного, общественного начала, присущего натуре Раскольникова, над теми эгоистическими мечтами и духовными заблуждениями, которые разъединяют человека с народом и этим ведут его к нравственной гибели.

В «Евгении Онегине» Пушкин «открыл» классический для русской литературы XIX века тип романа, где главным героем является представитель «современного поколения», который *мог бы стать*, но в силу определенных причин — отчасти зависящих, а отчасти не зависящих от него — *не стал* положительным героем общественной жизни, и где совершается суд над этим героем (осуществляемый при участии героини, выступающей в качестве носительницы более широких и возвышенных, более близких народу социальных и нравственных идеалов). Разработку этой характерной для классической русской литературы XIX века формы романа (которую после Пушкина развивали, видоизменяя и совершенствуя ее, Лермонтов, Тургенев, Гончаров) по-своему, творчески продолжил и Достоевский в «Преступлении и наказании», воспользовавшийся ею для нравственного суда над Раскольниковым.

Спор Достоевского с революционными идеалами эпохи, его проповедь страдания и отречения от бунта внесли в его интерпретацию идеи народности такие противоречивые и реакционные черты, которые уводили Достоевского в сторону от революционного, сознательно-демократического понимания народности. В образе Сони отразилось горячее сочувствие писателя «униженным и оскорбленным», но и свойственное ему аскетическое отречение от борьбы, идеализация смирения, которые вели на деле к примирению с общественным гнетом и несправедливостью. И все же

центральная философско-этическая идея, которую Достоевский утверждал в «Преступлении и наказании», — это мысль о народе как о носителе наиболее высоких и справедливых моральных и общественных норм, от которых неотделимы нравственные идеалы и судьба отдельной личности. Это основное направление художественной мысли Достоевского, его страстная и глубокая критика индивидуализма, его неискоренимое убеждение в том, что носителем высших норм человеческой морали являются не господствующие классы, а народ, свидетельствуют об органической, неразрывной связи мысли романиста с историческими и моральными исканиями передового человечества, запечатленными в русском классическом романе XIX века.



Глава V

ИДЕАЛ «ПОЛОЖИТЕЛЬНО ПРЕКРАСНОГО» ЧЕЛОВЕКА. «ИДИОТ»

1

Романтики начала XIX века на Западе и в России черпали свои идеалы из более или менее отдаленного прошлого или прибегали для художественного выражения их к помощи воображения. Писатели же реалистического направления поставили перед литературой задачу найти для идеала опору в самой действительности, в борьбе и столкновении реальных сил и тенденций общественной жизни. Эту общую задачу всего классического реалистического искусства и литературы XIX века стремился по-своему разрешить также и Достоевский.

Разойдясь с революционными демократами в понимании путей и средств преобразования общественной жизни, Достоевский испытывал страстное желание нарисовать образ современного русского человека таким, каким он хотел его видеть. Эта задача занимала Достоевского тем более сильно, что писатели революционно-демократического направления в ряде произведений (начиная с «Что делать?» Чернышевского), не ограничиваясь критическим изображением современной им русской общественной жизни, рисовали положительные образы «новых людей», сложившихся под влиянием передовой науки и идей революционной борьбы. Достоевский же сам охарактеризовал центральный образ одного из своих произведений 60-х годов как тип «антигероя» (IV, 194). И хотя после «Записок из подполья» (к герою которых относится это определение) Достоевский во второй половине 60-х годов создал новые, бо-

лее крупные произведения — «Преступление и наказание» и «Игрок», — основным содержанием и здесь оставалось критическое изображение тех типов и явлений современной русской действительности, которые сам писатель связывал с социальной деградацией, с распадом прежних, устойчивых и «красивых» форм быта.

Стремление создать образ положительного героя, который органически сочетал бы в себе реальное, жизненное и высокое, идеальное, нравственное начало, вытекало не только из логики творческого развития самого Достоевского. Задача эта была выдвинута всем развитием русской общественной жизни, которая настойчиво требовала от русской литературы второй половины XIX века создания образа жизненно реального и вместе с тем положительного героя. Не случайно проблема такого положительного героя занимала умы почти всех крупных русских писателей XIX века, хотя она и решалась каждым из них своеобразно. В те же годы, когда Достоевский создавал «Преступление и наказание», Толстой в обширной галерее образов «Войны и мира» стремился выразить свое понимание различных сторон русского национального характера и его свойств. Позднее, на следующем этапе своего развития, Толстой ту же задачу решал в «Анне Карениной». В 70—80-е годы Лесков создал ряд произведений, рисующих типы русских «праведников», типы народных умельцев и правдоискателей. Оба эти писателя, несмотря на свойственный им глубокий демократизм, шли к созданию образа положительного героя другими путями, чем писатели революционно-демократического направления, с которыми они, как и Достоевский, нередко весьма резко и несправедливо полемизировали.

Осуществлением мечты Достоевского — создать образ индивидуализированного, живого и вместе с тем «положительно прекрасного» человека — явился роман «Идиот», начатый осенью 1867 года и законченный в январе 1869 года. Впервые роман появился в журнале «Русский вестник» за 1868 год.

Как видно из писем Достоевского и из черновых материалов к «Идиоту»,[1] замысел романа в процессе работы над ним претерпел серьезные изменения. Многочисленные наброски и заметки, относящиеся к периоду с 14 сентября

[1] Из архива Ф. М. Достоевского. «Идиот». Неизданные материалы. Редакция П. Н. Сакулина и Н. Ф. Бельчикова. М.—Л., 1931.

по начало декабря 1867 года, отражают основные вехи создания первоначальной редакции романа. Эта первоначальная редакция не удовлетворила Достоевского; после нескольких переделок он уничтожил все, что успел написать, и начал писать 18 декабря н. ст., по его словам, «другой роман» по другому плану (Письма, II, 71). С этого момента в работе наступил перелом; в начале января 1868 года Достоевский уже смог отослать первые семь глав романа в редакцию «Русского вестника».

В центре черновых заметок и набросков первоначальной редакции романа, отвергнутой Достоевским, также стоял герой, фигурирующий в записях под именем «идиота». Однако характер этого героя представлялся Достоевскому в начале работы иным, более близким к характерам героев двух следующих романов Достоевского — Николая Ставрогина и Аркадия Долгорукого, чем к характеру князя Мышкина. «Последняя степень проявления гордости и эгоизма»; «делает подлости со зла и думает, что так и надо»; «в гордости ищет выхода и спасения» — таковы некоторые записи в самых ранних планах романа, относящиеся к образу будущего «идиота».[2] Лишь в последний период работы над первой редакцией романа Достоевский внес в образ «идиота» новые черты, подготавливающие будущего Мышкина. На этой стадии появляются другие характеристики героя: «чудак», «тих», «он вдруг иногда начнет читать всем о будущем блаженстве», отмечаются «характер его отношений к детям», «очень слабое здоровье», удивление других персонажей «его простоте и смирению» и т. д.[3] Столь же существенные изменения претерпевают постепенно в фантазии писателя и образы других главных персонажей будущего романа.

О причинах, которые заставили отказаться от первоначальных планов романа и создать «новый роман» и новый образ главного героя, Достоевский рассказал в письмах к поэту А. Н. Майкову от 12 января н. ст. 1868 года (31 декабря 1867 года) и к своей любимой племяннице С. А. Ивановой (которой был посвящен роман в первом издании) от 1(13) января 1868 года.

«Давно уже мучила меня одна мысль, — писал Достоевский Майкову, — но я боялся из нее сделать роман, по-

---

[2] Из архива Ф. М. Достоевского. «Идиот», стр. 20, 27—28.
[3] Там же, стр. 84—85.

тому что мысль слишком трудная и я к ней не приготовлен, хотя мысль вполне соблазнительная и я люблю ее. Идея эта — *изобразить вполне прекрасного человека.* Труднее этого, по-моему, быть ничего не может, в наше время особенно. Вы, конечно, вполне с этим согласитесь. Идея эта и прежде мелькала в некотором художественном образе, но ведь только в *некотором*, а надобен полный. Только отчаянное положение мое принудило меня взять эту невыношенную мысль. Рискнул, как на рулетке: „может быть, под пером разовьется!"» (Письма, II, 61).

Почти ту же самую мысль Достоевский высказал в письме к С. А. Ивановой.

«Идея романа, — писал здесь Достоевский, — моя старинная и любимая, но до того трудная, что я долго не смел браться за нее, а если взялся теперь, то решительно потому, что был в положении чуть не отчаянном. Главная мысль романа — изобразить положительно прекрасного человека. Труднее этого нет ничего на свете, а особенно теперь. Все писатели, не только наши, но даже все европейские, кто только ни брался за изображение *положительно* прекрасного, — всегда пасовал. Потому что эта задача безмерная. Прекрасное есть идеал, а идеал — ни наш, ни цивилизованной Европы — еще далеко не выработался» (Письма, II, 71).

Цитированные письма показывают, что́ заставило Достоевского отбросить не только прежний образ «идиота», как он был намечен в черновых записях писателя, но и все прежние наметки романа. Не удовлетворенный первоначальной редакцией, Достоевский поставил перед собой в процессе работы новую задачу — выразить в лице главного героя свой идеал «положительно прекрасного» человека. Это привело к коренной ломке всего прежнего замысла романа. Для воплощения нового замысла понадобилась новая группировка персонажей, лишь в отдаленной степени напоминающая ту, которая была намечена Достоевским первоначально.

События романа начинаются «в конце ноября» 1867 года и заканчиваются летом следующего года. Хронологическое приурочение действия к 1867—1868 годам подчеркивается вкрапленными в художественную ткань романа многочисленными откликами на события «текущей» (по выражению самого Достоевского) общественной жизни. Уже в начале романа герой, только что вернувшийся в Рос-

сию, замечает, что «здесь про суды теперь много говорят» (VI, 20) — роман писался вскоре после судебной реформы 1864 года. В дальнейшем персонажи романа затрагивают в своих разговорах такие «злободневные» явления русской современности 60-х годов, как ростовщичество, железные дороги, адвокатура, рост уголовной преступности и усложнение самого характера преступлений, гласность и т. д.

Новое «практическое» направление, выражением которого являются гласные суды, адвокаты, железные дороги — такова одна из тем, постоянно привлекающих к себе внимание не только самого автора, но и его персонажей. Другой, не менее важной злободневной темой, служащей предметом пристального внимания и обсуждения в романе, является тема усиливающейся исторической розни между сословиями и поколениями, связанная с развитием критической, демократической мысли, особенно среди молодежи. Тема эта не только получает свое развитие непосредственно в самом сюжете романа (положение Аглаи в семье, споры между Лебедевым и его племянником Докторенко, Ипполит и группа его друзей, представляющих в романе современную молодежь, и т. д.), но и активно обсуждается персонажами. В уста взволнованной и разгневанной генеральши Епанчиной вложены филиппики против эмансипаторов и защитников «женского вопроса», обличительные слова по адресу атеистов, критический выпад против «Что делать?» Чернышевского и т. д. Открытое признание того, что демократические стремления к равенству и уничтожению сословного строя получают все более заметное распространение и овладевают умами не только узкого круга студенческой молодежи, но и более широких слоев населения, лежит в основе многих разговоров героев. Оно отражается в речи князя, обращенной к собравшимся в гостиной Епанчиных представителям петербургской высшей аристократии. Его отражение мы находим в споре между Мышкиным, Евгением Павловичем Радомским и князем Щ. о сущности русского либерализма (именем которого Достоевский и его герои обозначают не только либерализм в собственном смысле слова, но и демократическое общественное движение) и об отношении прогрессивных кругов к народу.

Особое место в «Идиоте» занимают отклики на судебную хронику тех лет, когда создавался роман. Писатель не только заимствовал из уголовной хроники и судебных

отчетов, появившихся на столбцах газет, детали, повлиявшие на характеристику некоторых его персонажей и на самую фабулу «Идиота», но сделал в романе судебные дела этой эпохи предметом открытого, горячего обсуждения. В различных местах романа Достоевский напоминает читателю о нашумевших судебных процессах конца 60-х годов и сопоставляет своих персонажей с героями этих процессов, пытаясь при помощи подобных сопоставлений осветить различные характерные, с точки зрения писателя, черты нравов и психологии русского общества того времени.[4] Так, Настасья Филипповна дважды вспоминает о «московском убийце», о котором она «читала недавно»: «. . . тот тоже жил с матерью в одном доме (как Рогожин, — *Г. Ф.*) и тоже перевязал бритву шелком, чтобы перерезать одно горло» (VI, 402). О других подробностях того же «московского» убийства вспоминает князь в связи с убийством Настасьи Филипповны Рогожиным. Дело «московского убийцы», купца Мазурина, зарезавшего бритвой ювелира Калмыкова и спрятавшего в своем магазине его труп (дело это разбиралось в московском суде в ноябре 1867 года), — не единственный судебный процесс, о котором размышляют герои романа. Представляя князю своего племянника Докторенко, чиновник Лебедев характеризует его как «будущего второго убийцу будущего второго семейства Жемариных» (VI, 171), намекая на убийство, имевшее место в Тамбове в марте 1868 года и подробно освещавшееся в это время в газетах. «Убийца Жемариных», гимназист Витольд Горский, под влиянием бедности и оскорбленного самолюбия убил шесть человек членов семьи состоятельного купца Жемарина, сыну которого он давал уроки. Как выясняется при чтении «Идиота», дело Горского известно по газетам не только князю, но и другим персонажам. Кроме Мышкина, с этим убийством (как и с другим, совершенным несколько ранее студентом Даниловым убийством ростовщика) хорошо знаком Евгений Павлович Радомский. Об одной подробности, связанной с процессом Данилова («вон в Москве родитель уговаривал сына ни перед чем не отступать для добывания денег;

---

[4] Вопросу об отражении в «Идиоте» текущей газетной хроники и судебных процессов 1866—1868 годов посвящена содержательная статья: В. С. Дороватовская-Любимова. «Идиот» Достоевского и уголовная хроника его времени. Печать и революция, 1928, № 3, стр. 31—53.

печатно известно» — VI, 120), упоминает также Коля Иволгин. Наконец, кроме преступлений, совершенных Мазуриным, Горским, Даниловым, в романе рассказывается, хотя и с некоторыми отступлениями от подлинного хода дела, еще об одном преступлении, также освещавшемся в октябре 1867 года на страницах газет, — убийстве крестьянином Балабановым мещанина Суслова из-за увиденных у него серебряных часов.

Не только общественный фон, на котором разворачивается судьба главных персонажей «Идиота», но и самые жизненные вопросы, которые в романе находятся в центре внимания Достоевского, определяя взаимоотношения и судьбу его героев, теснейшим образом связаны с общественными проблемами эпохи.

Как видно из черновых записей Достоевского к «Идиоту», сталкивая в романе героя, выросшего в Швейцарии, вдали от России, с горячо любимой, но почти не известной ему родиной, Достоевский сознательно строил действие романа так, чтобы показать, как в душе Мышкина постепенно «отражается Россия».[5] Столкновение Мышкина с различными слоями русского общества должно было, по замыслу Достоевского, способствовать тому, чтобы перед героем, а вместе с ним и перед читателем, вставали и раскрывались во всю ширь сложные и «больные» вопросы русской пореформенной жизни.

Духовно сформировавшийся среди патриархального пастушеского народа, в общении с детьми и природой, Мышкин уже сложившимся человеком возвращается в Россию. Это позволяет Достоевскому широко обрисовать в романе русское общество второй половины 60-х годов со свойственными ему социальными и моральными противоречиями. Каждое столкновение Мышкина с другими людьми превращается в драматическую коллизию, в конфликт, в котором Мышкин своим поведением вскрывает лживость и несправедливость господствующих в обществе социальных устоев и моральных норм. И вместе с тем герой Достоевского стремится утвердить иное, близкое самому Достоевскому, «христианское» решение тех же вопросов.

Достоевский обнаруживает в «Идиоте», как и в других лучших своих произведениях, большую зоркость при изображении многих социальных процессов русской жизни

---

[5] Из архива Достоевского. «Идиот», стр. 131.

60—70-х годов. С этой точки зрения социально-бытовой план в «Идиоте» не менее значителен, чем план морально-психологический.

Уже в первоначальных набросках романа в центре внимания находились две дворянские семьи, трагическое «неустройство» которых отражало общую картину распада и брожения, обнаружившихся в русской общественной жизни в пореформенную эпоху. Этот первоначальный замысел — показать картину русского общества через быт двух дворянских семейств — оказал свое влияние и на окончательное построение романа.

Изображенные в романе два генеральских семейства — Епанчиных и Иволгиных — не случайно занимают в нем столь важное место. Рисуя жизнь и психологию этих двух семейств, стоящих на различных ступенях социальной лестницы и образующих между собой яркий контраст, Достоевский показывает те процессы социальной и моральной деградации, роста буржуазного богатства одних и обнищания других, разрушения «благообразия» дворянской семьи, которые находились в центре его внимания как художника и мыслителя.

Генерал Епанчин, видный чиновник и вместе с тем преуспевающий делец, — «серьезный наживатель денег», по определению Достоевского (VI, 288). Человек с протекцией и связями в «высших» сферах, генерал Епанчин в то же время землевладелец, заводчик, участник нескольких «солидных» акционерных компаний, т. е. бюрократ, помещик и капиталист в одном лице. Достигнув высокого положения в обществе угодливостью и выгодной женитьбой, Епанчин мечтает для своих красавиц-дочерей о еще более выгодных и блестящих браках, чтобы окончательно войти в круг высшей аристократии. В то же время он не прочь завести «шикарную» содержанку в лице Настасьи Филипповны, после того как ее бывший «покровитель» Тоцкий женится на одной из дочерей Епанчина.

Фигура генерала Епанчина обрисована автором с нескрываемой иронией, которая сменяется гневом и открытым сарказмом, когда Достоевский переходит к приятелю и нареченному зятю Епанчина — Тоцкому.

Образ Афанасия Ивановича Тоцкого — один из самых гневных образов Достоевского, в котором воплощена вся жгучая ненависть писателя к лицемерию и фарисейству «европеизированного» либерального барства. Тоцкий от-

нюдь не грубый, необразованный помещик-самодур. Напротив, это вылощенный и утонченный, «европейски»-образованный джентльмен, считающий себя стоящим на уровне наивысших достижений современной цивилизации, большой знаток французских романов, изящный рассказчик и человек с изысканным «гастрономическим» вкусом.

Пораженный красотой своей девочки-воспитанницы Настасьи Филипповны, Тоцкий не довольствуется простым грубым насилием над нею: прежде чем ею овладеть, он «шлифует» ее, дает ей блестящее воспитание, чтобы сделать свое наслаждение более полным. Причем этот поступок его, представляющий на деле утонченное изуверство, не только не вызывает у Тоцкого ни малейшего раскаяния, но, напротив, представляется ему почти благодеянием для нее, бедной сироты, которой он дал воспитание и которую «возвысил» до себя. Тоцкий считает себя абсолютно «порядочным человеком», едва ли не идеалом джентльмена. Да и знакомые Тоцкого смотрят на него так же — в своем кругу он считается выгодным женихом, и генерал Епанчин полагает за честь брак между Тоцким и одной из своих дочерей.

Афанасий Иванович, под «европеизированной» внешностью которого писатель вскрывает черты крепостника, не является каким-то исключением в своей среде. В одном из последних эпизодов романа Достоевский заставляет князя Мышкина встретиться в гостиной Епанчиных с представителями той высшей сановной аристократии, держащей в своих руках судьбы России, в круг которой едва допущены сами Епанчины. Герой романа восхищен «обаянием изящных манер, простотой и кажущимся чистосердечием» общества, с которым он впервые близко столкнулся. Он готов принять это общество «за чистейшее золото» (VI, 473). Но Достоевский безжалостно разоблачает иллюзию Мышкина. Он показывает, что «обаяние изящных манер», поразившее князя, всего-навсего «великолепная художественная выделка» (VI, 470). Реальная аристократия, с которой сталкивается Мышкин, оказывается трагически не похожей на идеализированное, утопическое представление о дворянстве, которое выдвигает князь. Попытка князя напомнить этой аристократии о ее патриотическом долге заканчивается крахом.

Не удивительно, что наиболее умная и смелая представительница дворянской среды, изображенная в романе, Аг-

лая Епанчина, стремится из нее вырваться. В отличие от более ограниченных старших сестер Аглаи, ее не удовлетворяют жизнь и идеалы ее круга. «Не знаешь ты ее характера; она от первейшего жениха отвернется, а к студенту какому-нибудь умирать с голоду, на чердак, с удовольствием бы побежала — вот ее мечта!» (VI, 415), — говорит об Аглае Варя Иволгина.

Аглая, по замыслу Достоевского, — натура, близкая к тем, которые, порывая с аристократической обстановкой, уходили в 60-е годы в слепцовскую коммуну, становились «нигилистами», участницами освободительного движения. Недаром одним из жизненных прототипов Аглаи (наряду с А. П. Сусловой, которая во время своей жизни в Париже в 60-е годы поддерживала связи с русской эмигрантской молодежью) была старшая сестра С. В. Ковалевской — А. В. Корвин-Круковская (по мужу — Жаклар), ставшая, уже после появления романа «Идиот», в 70-е годы участницей Парижской Коммуны.[6]

Гордая и требовательная Аглая мечтает о необычной для девушки ее круга жизненной судьбе, готова к самопожертвованию и подвигу. Это и заставляет ее заинтересоваться Ганей Иволгиным. Сочувствие Аглаи вызывает то, чего сам Ганя вследствие своей заурядности стыдится, — бедность его семьи, необходимость для Гани трудиться и защищать свое право на счастье.[7] После разочарования в Гане и разрыва с Мышкиным Аглая в эпилоге романа связывает свою судьбу с польским эмигрантом и сама становится членом эмигрантского комитета по восстановлению Польши. Достоевский резко отрицательно относится к этому последнему поступку Аглаи. И тем не менее он не побоялся довести судьбу Аглаи до ее логического завершения, до разрыва Аглаи с аристократической родней.

Тема «случайного семейства» — одна из основных тем всего творчества Достоевского — занимает важнейшее место и в романе «Идиот».

---

[6] См. об этом: С. В. Ковалевская. Воспоминания детства. Нигилистка. Гослитиздат, М., 1960, стр. 101—122. Ср.: С. Я. Штрайх. Сестры Корвин-Круковские. М., 1933.

[7] Линия отношений Аглаи и Гани в романе, возможно, навеяна сюжетом повести А. В. Корвин-Круковской «Сон» — об интересе «барышни» к студенту (Эпоха, 1864, № 8, стр. 1—24).

Достоевский рисует в «Идиоте» несколько вариантов «случайных семейств». Такова семья спившегося, отставленного и потерявшего «благообразие» генерала Иволгина, такова семья и мелкого чиновника, ходатая по разным темным делам Лебедева, вдовы-ростовщицы капитанши Терентьевой. Всё это семьи, в которых, в отличие от семьи Епанчиных, разброд и нравственное одичание не скрыты от глаз внешнего наблюдателя «красивыми» формами, а откровенно выступают наружу во всем своем «безобразии». Центральное место среди них занимает в романе семейство Иволгиных.

Генерал Иволгин — в прошлом человек «общества», но спился и давно потерял прежнее положение. Сознание своего безнадежного падения заставляет его постоянно лгать, притворяться «благородным» отцом семейства и окружать себя и свое прошлое вымышленными рассказами чувствительно-«благородного» характера. При этом генерал мучительно переживает то, что никто из окружающих его рассказам не верит. При всем внешнем «неблагообразии» генерала и трагикомизме тех ситуаций, в которые он попадает из-за своей лжи, Достоевский вносит в его образ светлое примиряющее начало. Старость и многолетнее пьянство стерли с генерала его прежние черты, сделали его прежде времени беспомощным, капризным и упрямым ребенком. В самой его лжи постоянно проявляются ребяческая беспомощность и наивное, бескорыстное тщеславие. Эти ребяческие черты старого генерала, его наивность и бескорыстие выгодно отличают его от его старших детей и других персонажей романа.

С образами Гани и Вари Иволгиных, сына и дочери генерала, связаны две из основных социальных тем романа — темы усилившейся в пореформенную эпоху власти денег и вызванного ею роста умственной и нравственной «ординарности» человеческой личности. Ганя и Варя Иволгины — оба пошлые, прозаические натуры, не способные к непосредственному чувству, внутренне расчетливые, черствые, мелочно-тщеславные. Ганя стыдится своей семьи и мечтает при помощи выгодного брака и многолетнего самоограничения добиться могущества и власти, а Варя выходит замуж за ростовщика Птицына, которого от ее брата отличают лишь бóльшая практичность и жизненный реализм, заставляющие его не обольщаться мечтами и идти к той же цели более простыми и верными путями. Достоевский

относит Ганю и Варю к числу тех пошлых, «ординарных» лиц, которые испытывают «глубокое и беспрерывное самоощущение своей бесталанности», порождающее у них глухое недовольство собой, раздражение и зависть.

Возраставшее в условиях пореформенной России влияние денег отражено не только в образе Гани Иволгина — «нетерпеливого нищего», по характеристике Настасьи Филипповны. «Ведь теперь их всех такая жажда обуяла, так и разнимает на деньги, что они словно одурели. Сам ребенок, а уж лезет в ростовщики!» (VI, 145), — восклицает Настасья Филипповна. Не случайно одна из наиболее ярких сцен романа — сцена в доме Настасьи Филипповны, во время которой все присутствующие лихорадочно следят, как пылающее в камине пламя подбирается к пакету со ста тысячами рублей.

В уста чиновника Лебедева Достоевский вкладывает характеристику современности, как царства «меры»: «Все в нынешний век на мере и на договоре, и все люди своего только права и ищут: мера пшеницы за динарий и три меры ячменя за динарий», — говорит Лебедев, применяя к «нынешнему веку» пророчество Апокалипсиса о «всаднике, имеющем меру в руке своей» (VI, 178).

2

В одном из писем к А. Н. Майкову, относящихся ко времени работы над романом, Достоевский писал, что в «Идиоте» не «один», а «два героя» (Письма, II, 61). Вторым «героем» романа, почти равным в его глазах по своему значению Мышкину, Достоевский считал Настасью Филипповну.

Образ Настасьи Филипповны, который всегда особенно властно привлекал к себе внимание читателей романа, подготовлен целым рядом более ранних женских образов Достоевского. Начиная с Вареньки Доброселовой и ее двоюродной сестры Саши в «Бедных людях» и вплоть до Сони Мармеладовой Достоевский постоянно возвращался в своих произведениях к судьбе женщины, оскверненной и поруганной существующим обществом. При этом в повестях 40-х годов в центре внимания Достоевского находился по преимуществу социальный аспект темы «падшей» женщины; в 60-е же годы эта тема получает в его произведениях, кроме социального, и иное, этическое звучание. Наряду

с вопросом об искоренении социальных причин проституции и унижения женщины Достоевский поднимает вопрос о том, какими путями может быть достигнуто нравственное возрождение женщины, оказавшейся жертвой обмана и общественного зла, «восстановление» в ней «погибшего человека» (XIII, 526). Именно этот последний вопрос особенно волнует Достоевского в «Записках из подполья», «Преступлении и наказании», «Игроке», «Идиоте».

Почти с первого упоминания о Настасье Филипповне на страницах романа читатель узнает о ее «необыкновенной» красоте. Эта красота одинаково неотразимо действует и на Рогожина, и на князя Мышкина, и на девиц Епанчиных, рассматривающих вместе с князем портрет Настасьи Филипповны.

Но красота Настасьи Филипповны — не просто внешняя, физическая красота. Не случайно на вечере у Настасьи Филипповны рядом с хозяйкой Достоевский изображает «одну чрезвычайно красивую, чрезвычайно хорошо и богато одетую» молодую даму, на которую, однако, никто из присутствующих здесь гостей не обращает внимания.

Уже разговор Рогожина и Лебедева о Настасье Филипповне в вагоне поезда содержит ряд подробностей, еще неясных для читателя, но намекающих на необычность душевного облика Настасьи Филипповны и несоответствие его ее общественному положению. Имя Настасьи Филипповны упоминается здесь в одном ряду с именами известных всему Петербургу содержанок-француженок — Арманс и Коралли. Но в то же время Лебедев спешит подчеркнуть, что Настасья Филипповна — «это не то, что Арманс» (VI, 12).

Услышав в первый раз имя Настасьи Филипповны в вагоне, князь снова слышит его в кабинете Епанчина. Описанием портрета Настасьи Филипповны, попавшего в руки князя, Достоевский пользуется для того, чтобы подготовить последующее ее появление на страницах романа. Из разговора Рогожина и Лебедева, Епанчина и Гани Иволгина читатель знал до сих пор лишь то, что Настасья Филипповна — блестящая петербургская содержанка, хотя и необычная, «неинтересанка», по определению генерала. Портрет Настасьи Филипповны как бы одним ударом опрокидывает эту внешнюю характеристику, раскрывает глубину и трагическую значительность, заключенные в ее образе. То, что предстает перед князем на портрете На-

стасьи Филипповны, сразу же переключает образ ее в восприятии читателя в совершенно иной план, раскрывает человеческое, поэтическое начало, заключенное в ней. Уже внешние черты Настасьи Филипповны совершенно не соответствуют ее положению наложницы Тоцкого, «содержанки». Она не только прекрасно, но и «просто», «изящно» одета, ее волосы убраны «просто», «по-домашнему». Еще менее соответствует вульгарному представлению о «содержанке», «камелии» облик Настасьи Филипповны, который встает из ее портрета: глаза «глубокие», лоб «задумчивый», «выражение лица страстное и как бы высокомерное» (VI, 29). Черты ее убеждают князя (а вместе с ним и читателя) не только в ее «необыкновенной» красоте, но и в сложности и глубине ее душевного облика. Князя, рассматривающего портрет Настасьи Филипповны, в ее красоте поражает отпечаток благородной, прекрасной и в то же время больной и страдающей души. Это впечатление усиливается, когда князь снова рассматривает портрет Настасьи Филипповны, прежде чем показать его генеральше и ее дочерям. Восприятие красоты Настасьи Филипповны князем резко противопоставлено в романе восприятию ее окружающими: в то время как генеральша Епанчина с «оттенком пренебрежения» рассматривает портрет, а ее дочери видят в нем выражение уверенной в себе, властной красоты, князь в лице Настасьи Филипповны читает «странное и невыносимое» сочетание страдания и гордости; ее черты возбуждают в нем «какое-то сострадание» (VI, 73).

Настасья Филипповна — образ прекрасного человека, наделенного огромными душевными богатствами, созданного природой для того, чтобы украсить и осветить человеческую жизнь. И однако с первых страниц романа Настасья Филипповна предстает перед читателем не только как воплощение физической и духовной красоты, но и как воплощение «невыносимого», по выражению Достоевского, унижения и страдания, порожденных «хаосом» и «безобразием» окружающей действительности.

Достоевский подвергает в «Идиоте» язвительным насмешкам нашумевший в 50-е годы роман А. Дюма-сына «Дама с камелиями» (1848).[8] Соблазнитель Настасьи Фи-

[8] См. об этом также заметку: М. С. Альтман. Достоевский и роман А. Дюма «Дама с камелиями». В кн.: Международные связи русской литературы. Изд. АН СССР, М.—Л., 1963, стр. 359—369.

липповны Тоцкий объявляет себя большим поклонником этого романа, которому, по его мнению, «не суждено ни умереть, ни состариться» (VI, 136), а сама Настасья Филипповна презрительно называет Тоцкого «господином с камелиями» (monsieur aux camélias) (VI, 146). Образ Настасьи Филипповны в подтексте романа противопоставлен созданному Дюма образу «дамы с камелиями», в котором Достоевский видел классическое выражение буржуазной фальши в литературе и искусстве — фальши, против которой он гневно выступил в 1863 году в своих «Зимних заметках о летних впечатлениях».

Героиня «Дамы с камелиями» Маргерит Готье, как и Настасья Филипповна, — «содержанка», и притом необычная в своей среде, так как она одарена редкой красотой, способна к настоящей самоотверженной любви. Но хотя Дюма-сын стремился тронуть читателя красотой сердца любящей женщины, он оставался бесконечно далек от мысли бросить своим романом вызов буржуазному обществу или по крайней мере заставить задуматься над гнусностью существующих отношений. В романе Дюма нет виноватых. В нем все одинаково благородны: героиня, жертвующая своей любовью во имя счастья непорочной сестры своего возлюбленного, и добропорядочный дворянин — отец ее любовника, уговаривающий Маргерит отказаться от его сына во имя счастья дочери, и сам Арман, хранящий трогательную память о Маргерит и следящий за тем, чтобы на ее могиле, как в ее букете при жизни, сменялись красные и белые камелии. «Порядочная» семья, «хорошее» общество, буржуазный бытовой уклад в глазах Дюма и его героини священны. Умирая, героиня Дюма гордится тем, что, отказавшись от Армана, спасла святость и чистоту его семьи. Маргерит Готье ни на одну минуту не приходит в голову мысль о том, что она — такой же человек, как сестра Армана, ради которой она пожертвовала своей любовью, и что тот благополучный буржуазный брак по расчету, в который вступает Сесиль, вовсе не является такой уж незыблемой ценностью, чтобы из-за него стоило разбивать свое счастье.

Фальшивое «благородство» чувств всех героев в романе Дюма прикрывает реальную низость буржуазных жизненных отношений, коверкающих жизнь десятков тысяч женщин, прикрывает реальное противоречие между угнетенными и угнетателями. Вот почему роман Дюма и вызывает

восхищение Тоцкого. Афанасий Иванович убежден в незыблемости и справедливости того порядка, при котором, по выражению Гани Иволгина, «есть женщины, которые годятся только в любовницы и больше ни во что». Поэтому, по мнению Тоцкого, Настасья Филипповна не только не должна питать к нему ненависти, но даже должна быть ему благодарна, ибо он поступил с ней благородно. Правда, он лишил ее чести, но такое ли уж это для нее несчастье? Ведь она все равно не принадлежит к «порядочному» обществу! Настасья Филипповна вполне может выйти замуж и даже быть счастлива по-своему — разве генерал Епанчин и он, Афанасий Иванович, не подыскали ей «порядочного» жениха и не обеспечили ее необходимым приданым? И разве Афанасий Иванович не истратил значительных сумм на воспитание и образование Настасьи Филипповны?

В противоположность Дюма Достоевский, изображая судьбу Настасьи Филипповны, безжалостно и гневно показывает противоречие между той фальшивой маской благопристойности, которую надевают на себя люди из дворянско-буржуазных верхов, и их действительной низостью. Не только Афанасий Иванович, но и генерал Епанчин, и Ганя Иволгин считают себя — каждый по-своему — благодетелями Настасьи Филипповны. Генерал Епанчин дарит Настасье Филипповне колье и собирается удостоить ее чести стать его любовницей, а Ганя Иволгин вводит Настасью Филипповну, которую он считает «бесчестной», опозоренной женщиной, в свою «порядочную» семью.

Таким образом, с точки зрения Афанасия Ивановича и генерала Епанчина, «благородно» в отношениях с Настасьей Филипповной ведут себя они, неблагородно же поступает сама Настасья Филипповна, которая, вместо того, чтобы примириться со своим положением (подобно Маргерит Готье), не хочет отказаться от нелепых претензий и тем самым мешает счастью двух «порядочных» аристократических семейств. Почти так же рассуждает и Ганя.

Срывая с Афанасия Ивановича и людей его круга маску благопристойности, Достоевский совершенно иначе, чем Дюма, подходит к изображению душевного мира своей героини. Сознавая свое нравственное превосходство над окружающими, Настасья Филипповна глубоко презирает Афанасия Ивановича Тоцкого, Епанчина, Ганю и других гордящихся своей мнимой порядочностью людей из «об-

щества», под внешней респектабельностью которых живет низкая и подлая душа.

Презирая лицемерие окружающего общества, Настасья Филипповна страстно мечтает о нравственном обновлении, хочет начать новую жизнь. Но обман, жертвой которого она стала почти еще девочкой, глубоко изранил ее душу. Афанасий Иванович Тоцкий, явившийся к ней под личиною благодетеля и оказавшийся подлецом и распутником, убил веру Настасьи Филипповны в людей. В ней живет постоянное сомнение, не является ли каждый человек, с которым ей приходится иметь дело, потенциальным обидчиком, желающим обмануть ее при помощи лицемерного сожаления и сострадания к ней, чтобы тем отвратительнее насмеяться над ней, еще болезненнее унизить ее физически и нравственно.

С этим связано и другое мучительное противоречие психологии «униженных и оскорбленных», которое Достоевский стремится раскрыть в судьбе и переживаниях Настасьи Филипповны. Настасья Филипповна — как многократно заявляет в романе князь — «не виновата» в своей трагической судьбе (VI, 151). Могла ли она — почти еще ребенок — проникнуть в глубину души Тоцкого и разгадать, как низок этот человек? Однако сама Настасья Филипповна смотрит на себя и на причины своей жизненной драмы иначе. Изверившись в других людях, она потеряла веру и в себя и готова считать виновной в своем несчастье не только Тоцкого и других своих мнимых «благодетелей», но и самое себя. «Вы горды, Настасья Филипповна, но, может быть, вы уже до того несчастны, что и действительно виновною себя считаете», — говорит об этом князь (VI, 151). И в другом месте: «Эта несчастная женщина глубоко убеждена, что она самое павшее, самое порочное существо из всех на свете. О, не позорьте ее, не бросайте камня. Она слишком замучила себя самое сознанием своего незаслуженного позора!.. что бы она вам ни говорила, знайте, что она сама первая не верит себе и что она всею совестью своею верит, напротив, что она... виновна» (VI, 383). Сознание своей чистоты и превосходства борются в душе Настасьи Филипповны с взглядом на себя как на погибшее, навсегда искалеченное существо, со стремлением к нравственному самоистязанию и растравливанию своих душевных ран, с цинической насмешкой над собственными страданиями.

Вот почему Настасья Филипповна отталкивает протянутую ей руку князя. В лице князя Настасья Филипповна впервые в жизни встречает человека, который в нее «с одного взгляда поверил» (VI, 139). Мышкин относится к ней с братским сочувствием, видит в ней прекрасное и вместе с тем глубоко истерзанное, страдающее существо. Принять руку князя — для Настасьи Филипповны значит поверить не только в то, что в окружающем мире есть наряду со злом и подлинное добро, подлинная душевная красота, которых она прежде не знала, но и поверить в себя, в свою чистоту, в то, что она достойна князя, забыть о том сомнении, которое гложет ее душу. Настасья Филипповна не чувствует себя на это способной.

Поэтому Настасья Филипповна отказывается от руки князя и с наигранным цинизмом заявляет, что она — «уличная», «рогожинская». В этих словах Настасьи Филипповны заключен не только протест против лжи и лицемерия Тоцких и Епанчиных, прикрывающих «изящными» формами уродливую правду действительных отношений, но и цинический вызов самой себе, злобная насмешка над своим внутренним миром и своими лучшими надеждами. Уходя с Рогожиным от князя, Настасья Филипповна нравственно попирает себя ногами, цинически затаптывает в грязь свое лучшее «я», чтобы доказать себе и другим, что добра и справедливости нет и не может быть, что все в мире — такой же обман и гнусность, как ее прежняя жизнь в мире Тоцких и Епанчиных. Недаром Птицын сравнивает поступок Настасьи Филипповны с поведением человека, который распарывает себе живот на глазах обидчика.

Все мучительные перипетии драмы Настасьи Филипповны в романе отражают колебания ее между стремлением к нравственному возрождению и живущим в ее душе мрачным неверием в себя и окружающий мир. Отсюда колебания Настасьи Филипповны между князем и Рогожиным, отсюда ее двойственное отношение к самому Рогожину (которого она то изводит своими насмешками и унижает, то по-человечески жалеет и пытается полюбить), к князю, к Аглае Епанчиной.

Отказ Настасьи Филипповны от князя — не трагическая ошибка. Этот отказ продиктован смутным, но в то же время неопровержимо верным сознанием, что предложение князя — бессмысленная жертва, благородное и все же напрасное донкихотство. Ведь для того, чтобы Настасья Фи-

липповна обрела свое человеческое достоинство и могла действительно начать новую жизнь, для этого мало одного желания князя, мало его добрых намерений и даже самого возвышенного самопожертвования. Чтобы нравственно искалеченные люди, подобные Настасье Филипповне, могли вернуть свое человеческое достоинство и начать новую жизнь, для этого нужно было не благоприятное стечение индивидуальных условий, но глубокое изменение всего строя общественной нравственности. Привести к нему, как правильно понимали русские революционеры 60—70-х годов, могло только революционное преобразование общества, уничтожение угнетения человека человеком.

Достоевский сознавал, что жизненные трагедии, аналогичные трагедии Настасьи Филипповны, не могут быть устранены с помощью одного личного благородства единичных представителей господствующего класса. Но неверие Достоевского в революцию, его политические предрассудки мешали ему сделать из обрисованной им трагической коллизии правильный вывод, толкали его мысль, искавшую выхода, на ложный путь. Отсюда двойственное освещение судьбы Настасьи Филипповны и самого образа ее на страницах романа.

Изображая с глубоким социально-психологическим реализмом душевную драму Настасьи Филипповны и ее жизненные истоки, Достоевский в то же время хочет подчинить изображение этой драмы ложной христианско-моралистической идее. Не только душевную драму Настасьи Филипповны, но и внутреннюю борьбу других своих главных персонажей Достоевский стремится представить как борьбу «гордости» и «смирения», эгоизма и самоотречения.[9]

Несчастье Настасьи Филипповны заключается в том, что она «горда», — эту мысль Достоевский подсказывает читателю, уже описывая впечатление князя от ее портрета. Именно «гордость» мешает Настасье Филипповне переступить через свое прошлое, довериться Мышкину, найти путь к тому лучшему человеку, который — как сознает князь — начинает пробуждаться в Рогожине под влиянием его любви. «Гордости» Настасьи Филипповны в романе противопоставлено христианское смирение Мышкина.

---

[9] Анализ психологии главных персонажей «Идиота» под углом зрения борьбы «гордости» и «смирения» см. в статье: А. П. Скафтымов. Тематическая композиция романа «Идиот». Сб. «Творческий путь Достоевского», Л., 1924, стр. 131—185.

Однако в глазах читателя Настасье Филипповне придает обаяние именно ее непримиримость, сила ненависти, испытываемой ею по отношению к миру Епанчиных и Тоцких, ее нежелание не только простить своим обидчикам, но и принять руку князя, в предложении которого она усматривает бесцельную жертву с его стороны. И эта непримиримость Настасьи Филипповны импонирует не только читателям романа, но и самому автору: в тех сценах, в которых «гордость» Настасьи Филипповны проявляется наиболее ярко — в сцене ее ухода из дома с Рогожиным, в сценах встречи с Епанчиными и князем в Павловском вокзале, свидания с Аглаей, — образ ее нарисован Достоевским с наибольшей силой и выразительностью. Именно в этих сценах, в которых Настасья Филипповна бросает прямой вызов идеалам христианской нравственности, Достоевский поэтизирует и возвеличивает ее образ. И наоборот, мысль Достоевского, что самая «гордость» Настасьи Филипповны в действительности порождена лишь непонятной ей самой, смутной потребностью в христианском всепрощении, не получает в романе убедительного художественного развития в живых образах и картинах.

Вопреки намерениям Достоевского-моралиста драма Настасьи Филипповны остается социальной драмой: своим трагическим исходом она призывает не к «смирению», а к возмущению против той социальной действительности, «положительными» героями которой являются Тоцкие и Епанчины.

3

Рогожин впервые показан Достоевским в первой главе романа, где князь в поезде знакомится с ним и сразу узнает о главном событии всей его жизни — страсти Рогожина к Настасье Филипповне. Хотя сила и трагическая глубина этой страсти в первой главе остаются еще не раскрытыми, уже здесь Достоевский прекрасно дает почувствовать, что Рогожин — не просто рядовой безобразничающий купеческий сынок, стремящийся прокутить отцовские миллионы. В разговоре Рогожина с князем раскрываются не только его «безобразные» стороны, но и свойственное ему простодушие, природная широта и цельность его натуры, исковерканной дикими нравами и привычками купеческой среды.

Это внутреннее противоречие между своеобразной одаренностью, цельностью и силой характера, свойственными Рогожину, и его «безобразием» выявляет все дальнейшее развитие романа.

Рогожин — сын богатого купца, наследник огромного состояния. Его отец, портрет которого князь рассматривает в кабинете Рогожина, всю жизнь прожил в своем мрачном и грязном доме, похожем на сундук, «ни одному человеку не веря, да и не нуждаясь в этом совсем, и только деньги молча и сумрачно наживая» (VI, 189). И сам Рогожин, если бы он не встретил Настасью Филипповну, погуляв и побуйствовав в молодые годы, скоро успокоился бы «и стал бы деньги копить, и сел бы, как отец, в этом доме с своими скопцами; пожалуй бы, и сам в их веру под конец перешел, и уж так бы... свои деньги полюбил, что и не два миллиона, а пожалуй бы и десять скопил, да на мешках своих с голода бы и помер» (VI, 189).

Но встреча с Настасьей Филипповной (один взгляд которой «прожег» Рогожина навсегда) ломает его жизнь. Всю ту «безобразную, мрачную, фантастическую страсть», с которой его дед и отец отдавались накоплению богатства, Рогожин вносит в свою любовь к Настасье Филипповне. Страсть к Настасье Филипповне поглощает все его внутренние силы, овладевает его существом без остатка.

В своей страсти Рогожин, как гениально показывает Достоевский, остается верным сыном своего отца, высохшего над своими сундуками, человека подозрительного, скрытного, с «желтым» лицом и «скорбным взглядом» (VI, 183).

Любовь Рогожина к Настасье Филипповне — это угрюмая, мрачная и подозрительная любовь собственника. В свою страсть к Настасье Филипповне Рогожин вносит азарт и нетерпеливость игрока, мрачную подозрительность и алчность пушкинского Скупого рыцаря. Страсть к Настасье Филипповне сжигает Рогожина и в то же время вызывает у него бешеную ненависть к той же Настасье Филипповне, так как он не может простить ей постоянного унижения, на которое обрекает его эта страсть.

И все же — как с большим психологическим искусством показывает Достоевский — страсть к Настасье Филипповне является в жизни Рогожина не только мрачным, губительным началом. Любовь к Настасье Филипповне воспламеняет в груди Рогожина одновременно и все «безобразные»

стороны его натуры, завещанные ему его предками, и все то лучшее в нем, что у его отца и брата осталось навсегда задавленным фанатизмом собственников. Под влиянием любви к Настасье Филипповне в Рогожине начинается внутренняя борьба, которой не знали его родные, — борьба между темными, собственническими инстинктами и человеческими сторонами его натуры.

Достоевский дает читателю возможность воспринять образ Рогожина в сложной историко-психологической перспективе.

Отец Рогожина, как и многие представители русского купечества, вышел из народной среды. Однако замечательно, что Достоевский, в отличие от А. А. Григорьева и других «младших» славянофилов, отчетливо видит грань, отделяющую купечество от народа. Достоевский рассматривает Рогожина и его предков как людей хотя и вышедших из народа, но социально и морально разъединенных с ним, порвавших с народными идеалами и народной совестью. Отсюда нравственное безобразие купечества, отсюда забвение им всех здоровых человеческих норм жизни, отсюда же, по мысли Достоевского, многократно подчеркнутая в романе связь купечества с сектантством, которую писатель считает проявлением утраты купечеством здоровых нравственных идеалов. У самого Рогожина процесс утраты нравственного начала, психологического равновесия зашел еще дальше, чем у его отца; процесс этот привел Рогожина к потере религиозной веры, что, с точки зрения Достоевского, составляет крайнее выражение духовного кризиса, переживаемого теми русскими людьми, которые оторвались от народной «почвы».

Однако нравственное «безобразие», свойственное, с точки зрения Достоевского, купечеству, не мешает тому, что в образе Рогожина под пластами чуждых наслоений сохраняются известные национальные, народные черты. Сила и страстность натуры Рогожина составляют, по оценке Достоевского, выражение здоровых черт русского человека, хотя у самого Рогожина эти здоровые черты выступают в форме, искаженной влиянием купеческой среды. Народное в образе Рогожина вступает в непримиримую борьбу с купеческим, человек — с собственником. Самая страсть Рогожина к Настасье Филипповне есть проявление этой борьбы, бунт страстной и сильной натуры против безобразия и нравственного отупения своей среды.

И все же в своей страсти, как уже отмечалось выше, Рогожин остается верным традициям той среды, против которой он стихийно восстает. Любовь Рогожина — одновременно и глубокое человеческое чувство и мрачная страсть собственника. И трагичность судьбы Рогожина в том, что, несмотря на происходящую в нем борьбу, собственник в конечном счете побеждает еще не успевшего раскрыться в Рогожине человека.

Страдая внутренне от пустоты своего существования и сжигающей его дикой страсти, Рогожин в то же время не способен увидеть в Настасье Филипповне такого же страдающего человека, как он сам, понять смысл происходящей в ней борьбы. Его страсть для него мучение, которое делает его существование физически невыносимым. Чтобы покончить с этим мучением, Рогожин покушается на Мышкина, видя в нем своего соперника, а затем убивает Настасью Филипповну — причину своих страданий и своего унижения.

Однако у самого Рогожина бывают минуты нравственного просветления, когда он сознает, что не Мышкин и не Настасья Филипповна виноваты в его судьбе. В эти минуты Рогожин готов отречься от своей ревности к Мышкину, готов видеть в нем брата,[10] отказаться от Настасьи Филипповны. Под влиянием любви у Рогожина рождается трагическое сознание своего «безобразия», он читает по совету Настасьи Филипповны «Историю» Соловьева, занимается своим образованием.

Борьбу, происходящую в душе Рогожина, из окружающих понимает один Мышкин, но и он впервые по-настоящему проникает в душу Рогожина лишь в момент того болезненного просветления, которое, по описанию Достоевского, происходит в Мышкине перед приближением эпилептического припадка. В этот момент Мышкин впервые сознает, что в душе Рогожина живет не одна «больная страсть» (как он думал до этого). «Нет, — восклицает князь, обобщая впечатления от последней своей встречи с Рогожиным, — Рогожин на себя клевещет; у него огромное сердце, которое может страдать и сострадать... Сострa-

---

[10] О значении мотива «братства» между Рогожиным и Мышкиным см. в статье: П. Громов. «Поэтическая мысль» Достоевского на сцене. В кн.: П. Громов. Герой и время. Изд. «Советский писатель», Л., 1961, стр. 350—382.

дание осмыслит и научит самого Рогожина». Для Достоевского, говоря словами Мышкина, «Рогожин не одна только страстная душа; это... боец», которому «до мучения» нужно «во что-нибудь» и «в кого-нибудь» верить, чтобы найти исход из трагической пустоты своего существования (VI, 203—204).

Итак, для Рогожина, по мысли Достоевского, возможен выход, который состоит в обретении Парфеном «внутреннего человека», в его победе над своей страстью под влиянием «братского» отношения к Настасье Филипповне, к князю, к другим людям. Так психологическая драма Рогожина осмысляется Достоевским, подобно драме Настасьи Филипповны и других персонажей, как вариант борьбы «гордости» и «смирения».

И все же моральная трагедия Рогожина остается по своему объективному содержанию трагедией социально-психологической. Борьба «гордости» и «смирения» осложняется в Рогожине борьбой человека и собственника, и именно это дает образу Рогожина глубину и значительность, делает его объемным, раскрывает в нем для читателя реальную жизненную перспективу.

4

Размышляя над трагической и противоречивой картиной русской жизни, Мышкин не может отделаться от впечатления «хаоса», «сумбура». Аналогичную оценку пореформенной действительности дают в романе «Идиот» и другие лица, принадлежащие к различным общественным лагерям — генеральша Епанчина, Ипполит, Лебедев.

Острое чувство неблагополучия, потребность в моральном обновлении в «Идиоте» испытывают люди самых различных общественных слоев и положений. Во взволнованных речах персонажей слышится глубокое убеждение писателя в том, что основной чертой всей изображаемой им дисгармонической и противоречивой общественной жизни является ее переходный характер, его убеждение в неизбежности моральных и социальных перемен. Сознательно или бессознательно, но люди самых различных слоев общества, если только они не безнадежно испорчены, как Афанасий Иванович Тоцкий, испытывают, по признанию писателя, чувство невозможности «жить по-старому», мириться с существующим положением вещей.

Но, отвечая на вопрос, каковы причины тревожившего его общественного неблагополучия, Достоевский занял, как мы уже знаем, позицию, глубоко отличную от революционных демократов 60-х годов. Революционеры 60-х годов правильно видели главную причину страданий широких слоев населения в угнетении народа помещиками и буржуазией. Путь к освобождению человечества они усматривали в преобразовании экономических и политических условий жизни народа. Достоевский же считал, что социалисты ошибаются, принимая «ближайшие» и «второстепенные» причины общественных страданий за «первоначальные». Наиболее глубокими причинами общественного неблагополучия писатель считал причины морального характера, а не социально-исторического.

Отрицая значение экономических и политических преобразований, Достоевский полагал, что единственным выходом из «хаоса» русской общественной жизни является нравственное возрождение, наиболее надежным средством которого он считал религию. «Сколько силы, столько страсти в современном поколении, и ни во что не веруют. Беспредельный идеализм с беспредельным сенсуализмом», — писал Достоевикий в черновых записях к будущему «Идиоту».[11]

Мысль о том, что кризис, который переживало русское общество в пореформенную эпоху, имел прежде всего не политическую или экономическую, а нравственно-религиозную почву, многократно выражена в романе. С этой точки зрения особенно важна сцена, в которой Лебедев перед собравшимися у Мышкина гостями вторично толкует Апокалипсис. Лебедев выражает здесь уверенность в том, что не только «железные дороги», но и «все это настроение наших последних веков, в его общем целом, научном и практическом... проклято» (VI, 329). Соглашаясь с «удалившимся мыслителем», сожалеющим о том, что «слишком шумно и промышленно становится в человечестве», характеризуя современность иронически как «век пороков и железных дорог», Лебедев усматривает причину неисчислимых бедствий современности в отсутствии «связующей, направляющей сердца и оплодотворяющей источники жизни мысли». Без подобной «связующей мысли», без «нравственных оснований», заявляет Лебедев, «люди науки, промышленности,

---

[11] Из архива Достоевского. «Идиот», стр. 38.

ассоциаций» не смогут «спасти мир», отыскать для него «нормальную дорогу». Только основанная на религии нравственность может служить гарантией прочного будущего человечества — «всеобщего мира» и «всеобщего счастья», которые невозможно основать на одной «необходимости» (VI, 329—335).[12]

Достоевский открыто вступает, таким образом, в «Идиоте», как и в других своих романах 60—70-х годов, в полемику с революционным лагерем. Соглашаясь с революционерами и социалистами в том, что современное общество поражено жестокой болезнью, писатель расходится с ними в понимании причин этой болезни и способов ее лечения. Изображая социальные конфликты, характерные для русской жизни 60-х годов, Достоевский стремится дать этим конфликтам не столько социальное, сколько этическое обоснование, показать, что самой коренной и глубокой причиной кризиса, переживавшегося пореформенной Россией, была утрата «почвы», потеря истинных «нравственных оснований», способных дать ответ на запросы больной человеческой души.

Стремление Достоевского дать историческим конфликтам русской общественной жизни своего времени религиозно-этическое истолкование, его желание объяснить их утратой «истинной» нравственности обусловило противоречивость образа главного героя романа — князя Мышкина.

С первых страниц Мышкин выступает перед читателем как лицо, противостоящее другим персонажам романа. В образе Мышкина Достоевский стремился не только объединить черты, свойственные, с точки зрения писателя, «положительно прекрасному» человеку, но и дать ответ на вопросы, не разрешимые для других действующих лиц.

---

[12] Как убедительно показал С. С. Борщевский, в монологе Лебедева содержатся отклики на полемику В. С. Печерина и А. И. Герцена (о буржуазной цивилизации, науке и религии), о которой рассказывается в воспоминаниях Герцена о Печерине (Полярная звезда, 1861; см. главу «Pater V. Petcherine» в «Былом и думах», ч. 7, гл. LXX). Возражая Герцену (слова которого из ответа его Печерину: «И чего же бояться? Неужели шума колес, подвозящих хлеб насущный толпе голодной и полуодетой?» — он цитирует почти дословно), Лебедев солидаризируется с Печериным («удалившимся мыслителем») в его недоверии к науке и в защите религиозной нравственности. Ср.: С. Борщевский. Щедрин и Достоевский. История их идейной борьбы. Гослитиздат, М., 1956, стр. 164—168.

Размышляя над образом «положительно прекрасного» человека, Достоевский мысленно оглядывался на галерею положительных образов, созданных в прошлом величайшими представителями мировой литературы. Наиболее «законченным» из прекрасных человеческих образов мировой литературы он считал Дон-Кихота. Как другие «сильные попытки» в том же направлении писатель рассматривал диккенсовского Пикквика и Жана Вальжана Гюго. Однако Дон-Кихот и Пикквик, отмечал Достоевский, прекрасны «единственно потому», что в то же время и смешны. Они возбуждают «сострадание к осмеянному и не знающему себе цену прекрасному». Жан Вальжан же «возбуждает симпатию по ужасному своему несчастию и несправедливости к нему общества» (Письма, II, 71). Таким образом, во всех трех случаях, на которые ссылается Достоевский, прекрасное, по мысли писателя, находится в глубоком противоречии с жизнью. Оно вызывает сострадание и именно благодаря этому воздействует на читателя.

В противоположность Сервантесу и Диккенсу, Достоевский не хотел делать своего героя смешным. И в то же время герой Достоевского не должен был, подобно Жану Вальжану Гюго, привлекать к себе симпатию как жертва общественной несправедливости. Своей задачей писатель считал создание образа человека, сочетающего в себе «наивность» и высочайшую внутреннюю гармоничность. Идеальным прообразом такой гармонической личности Достоевский, по собственному признанию, считал Христа (который мыслился им в первую очередь именно как «положительно прекрасный» человек, а не как выразитель определенного религиозного учения). Разрабатывая образ своего главного героя, Достоевский — как видно из его писем и черновых записей — стремился воплотить в нем некоторые из черт того идеала гармонической человеческой личности, высшим выражением которого ему представлялась личность Христа.[13]

Отождествление идеала гармонического человека с образом Христа вносило, однако, в самое представление Достоевского о гармоническом человеке очень большие внутренние противоречия. Вместе с христианскими мотивами в мечту писателя о «положительно прекрасном» человеке неизбежно проникало аскетическое начало, начало противопоставления «духа» и «плоти», идеализации смирения и

[13] Из архива Ф. М. Достоевского. «Идиот», стр. 126.

страдания. Эта внутренняя противоречивость идеалов Достоевского, в которых гуманистическая светлая мечта о гармоническом человеке объединяется с идеализацией христианской морали, получила свое отражение в образе Мышкина.

Образ князя Мышкина кое в чем родствен образам наивных «естественных» людей в романах XVIII века. Подобно просветителям XVIII века, Достоевский, желая создать образ «нормального», идеального человека, изолирует его от влияния общества, перенося князя в годы формирования его характера в Швейцарию, в обстановку полудикой, нетронутой природы, приобщая его к жизни детей и крестьян.

Образ Мышкина был разработан Достоевским в Женеве, на родине Руссо. Воспоминания о руссоистском идеале «естественного человека», история Каспара Гаузера, с которой Достоевский познакомился, вероятно, еще в России, личные впечатления швейцарской жизни повлияли на отдельные детали биографии Мышкина до приезда в Россию. Но для просветителей XVIII века представление об «естественном» человеке было неразлучно с представлением о здоровье. Нормальная, неиспорченная человеческая природа представлялась просветителям XVIII века такою же здоровой, как вся природа вообще.

В противоположность образам «естественных людей» в литературе XVIII века, в образе князя Мышкина представление об естественном человеке противоречиво сочетается с представлением о болезни, о мучительных физических и нравственных страданиях, пережитых Мышкиным. Душевное здоровье, которое является достоянием князя, — это не прирожденное качество — оно куплено ценою тяжких мук, раздумий и испытаний, ценою пережитых сомнений, отчаяния в себе и окружающих.

Мышкин одновременно и изолирован от людей, и связан с ними, — связан теми страданиями, которые он перенес в прошлом и которые были для него, по мысли Достоевского, ступенью к душевному выздоровлению, к обретению им внутренней гармонии и ясности.

Как известно, образу князя Мышкина свойствен ряд автобиографических черт.[14] Достоевский приписывает

[14] См. об этом свидетельство А. Г. Достоевской в книге: Л. П. Гроссман. Семинарий по Достоевскому. ГИЗ, М.—Пгр., 1922, стр. 58—60.

князю, в частности, свою собственную тяжелую нервную болезнь — эпилепсию, которой он стремится дать на страницах романа философско-символическое истолкование.

Сочетание физической болезни и духовной ясности в образе Мышкина является для Достоевского своеобразным символом жизни современного ему человечества, в которой противоречиво соединяются «дисгармония», «хаос» и самые светлые надежды. Мышкин как бы носит в своей груди и весь тот «хаос», все то «безобразие», которыми «больны» окружающие его люди, и предощущение грядущей гармонии. Именно в момент самой ужасной дисгармонии, в момент, предшествующий наступлению эпилептического припадка, когда духовные силы князя готовы покинуть его, в нем с удвоенной силой оживает мысль о «гармонии», о всеобщем примирении и братстве людей. В этом глубокий философско-символический смысл описания состояния Мышкина перед эпилептическим припадком, которое является одним из важных мест романа. Описание это в символической форме выражает мысль Достоевского о том, что самый страшный «хаос» и дисгармония в жизни общества и в судьбе отдельного человека лишь обостряют извечную потребность человечества в счастье, стремление к радостной полноте, к гармонии бытия. Так, самую болезнь Мышкина Достоевский стремится осмыслить с точки зрения своего общего философско-исторического понимания судеб человечества.

Страдания, пережитые Мышкиным, который остался в детстве сиротой, слабоумным, заброшенным ребенком, по мысли Достоевского, отдалили его от дворянской среды и вместе с тем обострили его чуткость к чужому страданию, его способность понимать муки других людей и сострадать им. Эта отзывчивость Мышкина, его способность чутко реагировать на горе каждого человека, его бескорыстное, братское отношение ко всем людям — независимо от сословных и имущественных различий — составляет самую сильную и привлекательную сторону образа, созданного Достоевским, его очарование.

С первых страниц романа князь Мышкин заявляет себя горячим противником смертной казни, выступает против несправедливого отношения к угнетенному и обиженному, к «падшей» женщине, к калеке, к ребенку. В «человеке» — лакее Епанчиных, он, по ироническим словам Достоевского, признает *человека*, чем сбивает с толку самого лакея,

С одинаковою любовью и состраданием князь относится ко всем обиженным и несчастным — к Ипполиту, к Бурдовскому, к Настасье Филипповне, к генералу Иволгину. Ради спасения Настасьи Филипповны князь жертвует своим собственным счастьем, счастьем и честью любимой девушки, не понимая даже, как можно было бы на его месте поступить иначе.

Заглавие романа «Идиот» иронично. В предисловии к своему последнему роману «Братья Карамазовы» Достоевский пишет о его герое Алеше Карамазове, что это «человек странный, даже чудак». Но не всякого чудака, заявляет тут же романист, следует рассматривать как «частность» и «обособление». «Бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого...» (IX, 7). «Чудаками», носящими в себе «сердцевину целого», являются в авторском понимании и Алеша, и князь Мышкин. Однако парадоксальность существующего положения вещей заключается, с точки зрения автора «Идиота», в том, что в современном ему обществе человек с нормальными человеческими требованиями к жизни настолько отклонялся от господствующей социальной нормы, что воспринимался окружающими как «чудак» или «идиот»: «...в наш век негодяй, опровергающий благородного, всегда сильнее, ибо имеет вид достоинства, почерпаемого в здравом смысле, а благородный, походя на идеалиста, имеет вид шута» (XII, 55). В том, что в его время разум представлялся большинству людей из богатых и образованных слоев общества безумием, а человек, несущий в себе «сердцевину целого», — «идиотом», Достоевский видел доказательство глубокой ненормальности общественных отношений своей эпохи.

Социально-критические мотивы романа особенно ярко выступают в рассуждениях князя о смертной казни.

В «цивилизованной» Европе, во Франции, князь был свидетелем смертной казни. Эта казнь в буржуазной Франции — рассказывает князь — производится «усовершенствованным» способом, путем гильотинирования. Не только буржуазные государственные деятели и ученые, но и обыватели видят в этом «прогресс». Однако не представляет ли этот «прогресс» на деле чудовищный прогресс варварства и утонченно-жестокого насилия над человеком? — спрашивает князь. «Убийство по приговору несоразмерно ужаснее, чем убийство разбойничье..., — заявляет Мышкин. — Кто сказал, что человеческая природа в состоянии вынести это

без сумасшествия? Зачем такое ругательство, безобразное, ненужное, напрасное? . . Нет, с человеком так нельзя поступать... Убивать за убийство несоразмерно большее наказание, чем самое преступление» (VI, 21—22).

Следует заметить, что эти слова были написаны и напечатаны через неполные два года после покушения Каракозова и его казни, в обстановке реакции конца 60-х годов. Многие читатели романа «Идиот» знали, что сам автор этого романа был в прошлом приговорен к смертной казни за политическое преступление. Нельзя считать случайностью, что, выступая на первых страницах «Идиота» с протестом против смертной казни, Достоевский дважды (во II и V главах) возвратился к воспоминаниям об обряде смертной казни над петрашевцами и к своим переживаниям в эти минуты. Ясно, что протест Достоевского был направлен против применения смертной казни также и к участникам революционного движения, хотя автор «Идиота» не сочувствовал их убеждениям.

Сострадая другим людям, Мышкин горячо мечтает о братском единении людей. Эту мечту выражает рассказ князя у Епанчиных о его жизни в Швейцарии с детьми, которых ему удалось объединить духовно, внушив им братское отношение к отверженной обществом и умирающей Мари.

Рассказ князя у Епанчиных о Мари имеет в романе очень большое идейное и композиционное значение. Судьба Мари, о которой рассказывает князь, является своего рода идейной экспозицией к истории Настасьи Филипповны. Подобно Настасье Филипповне, Мари — «падшая» девушка, мучительно переживающая свое падение и презрение окружающих. Внушив детям любовь к Мари, князю удается сделать ее перед смертью «почти счастливой» (VI, 67), снять с нее печать отвержения и позора. Таким образом, рассказ о Мари дает, по мысли Достоевского, ответ на вопрос о том, что нужно сделать для спасения Настасьи Филипповны и других страдающих и несчастных людей: Достоевский считает, что то братское, отзывчивое отношение людей друг к другу, которое свойственно Мышкину, могло бы послужить началом их духовного объединения, создать в будущем условия для счастливой земной жизни человечества.

Итак, образ князя Мышкина Достоевский наделил рядом черт, отражающих социально-критические размышления и гуманистические идеалы писателя. В этом причина

большой художественной силы и исключительного обаяния этого образа.

Вместе с наивностью и незнанием жизни князю свойственны качества человека, для которого не существует различий, порожденных классовым неравенством и властью денег. Счастье и интересы других людей стоят для него неизменно неизмеримо выше, чем его личные интересы. Не только люди, но и вся природа, все живые существа (вплоть до презираемого людьми «осла») одинаково близки князю, вызывают у него участие и сострадание.

И вместе с тем образ князя Мышкина с предельной силой отражает все то слабое, безжизненное и реакционное, что было свойственно общественным и моральным идеалам Достоевского. В нем, как солнце в капле воды, отражаются все противоречия взглядов писателя.

Та полемическая тенденция, обращенная против революционных и социалистических идеалов его эпохи, которая окрашивает истолкование Достоевским причин современного «хаоса», наложила свой отпечаток и на образ Мышкина. В образе князя в сильнейшей мере отразилась полемика Достоевского с революционной мыслью 60-х годов.

Князь Мышкин в изображении Достоевского — человек, на своем личном опыте узнавший страдания других людей, носящий в своей груди общие муки человечества. Но страдания Мышкина вызваны не социальными причинами. Мышкин — жертва жестокой и неизлечимой болезни. Его страдания обусловлены, по Достоевскому, не обществом, а извечной несправедливостью самой природы. Бороться против подобной несправедливости человек бессилен. Все, что он может, — это нравственно победить природу «изнутри», обрести ясность и спокойствие духа в своих страданиях, примириться с ними и не восставать против того, что изменить не во власти человека.

Этот пессимистический вывод Достоевский стремится распространить в романе и на социальные страдания человечества. Он склоняется к выводу, что причины человеческих страданий в конечном счете неустранимы. Все, что, по мнению писателя, в силах сделать человек, — это своим братским отношением к людям помочь им переносить и нравственно побеждать свои страдания, как помогли в этом дети умирающей Мари.

Таким образом, мечта о грядущей «гармонии» противоречиво соединяется в мировоззрении Достоевского

с культом страдания, проповедь братского единения людей — с отрицанием реальной общественной деятельности, отзывчивость к людям — с призывом к терпению, к примирению с неизбежностью и неотвратимостью страданий человечества.

Реакционно-утопический характер общественной проповеди Достоевского особенно отчетливо раскрывает уже упоминавшаяся сцена, в которой Мышкин выступает в гостиной Епанчиных перед собравшейся здесь высшей сановной аристократией. Достоевский вкладывает в уста Мышкина свою реакционнейшую политическую программу, основанную на признании спасительности самодержавия, сословной монархии и власти церкви, которые князь призывает лишь реформировать в соответствии с христианскими идеалами. «Вы думаете: я за *тех* боялся, *их* адвокат, демократ, равенства оратор? .. — восклицает князь, с возмущением отвергая самую мысль о том, что он выступает от лица угнетенного человечества. — Я боюсь за вас, за вас и за всех нас вместе. Я ведь сам князь исконный и с князьями сижу. Я, чтобы спасти всех нас, говорю, чтобы не исчезло сословие даром в потемках, ни о чем не догадавшись, за все бранясь и все проиграв» (VI, 487). Так проповедь смирения и всепрощения приводит Достоевского с логической неизбежностью к утверждению того самого сословного строя (основанного на неравенстве, на непризнании «человека» — человеком), глубокую реалистическую критику которого содержат лучшие страницы романа.

Революционные демократы рассматривали человека как единое, цельное существо. Они утверждали, что между материальной, физической и духовной природой человека, между личностью и обществом нет непреодолимого противоречия. Нравственность требует, с их точки зрения, от человеческой личности не самоотречения, не подавления ее материальных потребностей и интересов, а, напротив, ее всемерного, полного, всестороннего развития. Чем выше развита человеческая личность, утверждал Чернышевский в «Что делать?», тем более благородные общественные идеалы, интересы других людей становятся ее собственными неотъемлемыми личными интересами.

В противоположность Чернышевскому Достоевский полагал, что человек по природе своей — двойственное, противоречивое существо, в котором сочетаются добро и зло, самоотвержение и утонченнейший эгоизм. Победа нравст-

венного начала возможна, с точки зрения Достоевского, лишь путем отказа от своей личности, отказа от «гордости» путем самоотречения, «смирения», подавления «плоти».

Подобное самоотречение, смиренный отказ от своей личности, от деятельного вмешательства в жизнь и воплощены Достоевским в образе «князя — Христа».[15] Человечность князя, его внимание и чуткость к чужому страданию, способность к самопожертвованию, нравственная стойкость сочетаются с аскетическим отречением от жизни, с полнейшим непониманием общественной борьбы и социальных интересов. Достоевский окружает фигуру князя туманным, мистическим сиянием. Мышкин руководствуется в жизни не разумом, а чувством, сердцем, интуицией. Он призывает к всепрощению, к тихому, пассивному «умилению» теми радостями, которые не могут отнять у человека даже самое жестокое угнетение, самая тяжкая несправедливость; он утверждает благодетельность страдания. Земной чувственной любви Настасьи Филипповны и Аглаи к князю Достоевский противопоставляет «христианское» чувство к ним Мышкина, основанное на сострадательном, братском отношении, на отречении от всякого «эгоистического» чувственного, плотского начала.

Образ князя выражает, таким образом, гуманизм писателя и вместе с тем слабую его сторону — отказ Достоевского от идеала того подлинно всестороннего гармонического — духовного и физического — развития человека, к которому стремились лучшие гуманистические представители мировой литературы, великие революционные мыслители прошлого.

Аскетические идеалы Мышкина опровергаются в самом романе. Не случайно к числу наиболее вдохновенных страниц «Идиота» принадлежат страницы, посвященные описанию пробуждающегося чувства любви Мышкина к Аглае. Рассказ о тревоге и надеждах, волнующих Мышкина во время его ночных блужданий в Павловском парке, описание свидания князя и Аглаи на «зеленой скамейке» представляют собой подлинный гимн жизни, природе, молодой и чистой любви. Земное, человеческое торжествует здесь в князе над его созерцательно-аскетическими идеалами.

Слабые стороны любимого героя Достоевского не могли укрыться от взора самого писателя. Как и в других рома-

---

[15] Из архива Ф. М. Достоевского. «Идиот», стр. 126.

нах Достоевского, в «Идиоте» отчетливо отразились сомнения писателя в его религиозных идеалах — сомнения, от которых он никогда не мог отрешиться. Осуждая человеческие страсти как источник «ложной» гордости и беспокойства, Достоевский в то же время понимал, что страсти неотделимы от деятельности и самой природы человека. Столкновения князя с Рогожиным, Аглаей, Настасьей Филипповной обнаруживают не только сильные стороны князя, но и его слабость, раскрывают черты человеческого превосходства других героев романа над князем. Черты эти неразрывно связаны с их страстностью, внутренним беспокойством, активностью, со свойственным им протестом против бесчеловечных условий жизни.

Достоевский заставляет Мышкина испытать моральное поражение, и поражение это — результат не только физической, но и моральной слабости героя. Когда Настасья Филипповна бежит от князя с Рогожиным, в ее поведении отражаются не только ее сомнения в себе, но и нежелание принять «жалость» князя, унижающую ее человеческое достоинство. Точно так же Аглая восстает против смирения князя не только во имя своей «гордости», но и во имя своей любви: как человек из плоти и крови, она вынуждена бороться за свое чувство не только против родни, но и против жертвенной христианской морали Мышкина. Созерцательный пассивный характер идеалов Мышкина, противоречие, которое существует между религиозным миросозерцанием князя и деятельной, активной стороной человеческой натуры, раскрывают его столкновения и с другими героями романа, прежде всего с Рогожиным и Ипполитом.

Вмешательство князя в судьбу окружающих не только не может ничего в ней изменить, но, наоборот, еще более обостряет и усложняет их жизнь. Настойчивое сближение в романе образа князя Мышкина с образом пушкинского «рыцаря бедного» подчеркивает высокую нравственную чистоту Мышкина и вместе с тем его бессилие, трагикомические черты князя, порожденные разрывом между аскетическим идеалом и жизнью.

Стремясь утвердить в романе созерцательные, аскетические идеалы Мышкина, Достоевский-художник в действительности вынужден был показать всю слабость, немощь и бессилие этих идеалов, не способных указать выход из реальных противоречий общественной жизни. Роман Достоевского является скорбным признанием того, что между

«евангельскими» идеалами Мышкина и жизнью существует пропасть, что для преобразования действительности и счастья людей нужны иные пути, чем те, которые утверждает герой романа.[16]

5

Полемика Достоевского с революционной мыслью 60-х годов нашла отражение не только в образе Мышкина. Полемика эта заставила Достоевского ввести в число действующих лиц романа группу молодых людей, которых сам Достоевский в одном из своих писем охарактеризовал как «современных позитивистов из самой крайней молодежи» (Письма, II, 126). Это — «боксер» Келлер, племянник Лебедева — Докторенко, мнимый «сын Павлищева» Антип Бурдовский и Ипполит Терентьев.

Достоевский устами Лебедева так характеризует этих молодых людей: «...они не то, чтобы нигилисты... Нигилисты все-таки иногда народ сведущий, даже ученый, а эти — дальше пошли-с, потому что прежде всего деловые-с. Это, собственно, некоторое последствие нигилизма, но не прямым путем, а по наслышке и косвенно, и не в статейке какой-нибудь журнальной заявляют себя, а уж прямо на деле-с» (VI, 227).

Достоевский, как мы видим, наперед отводит возможный упрек в том, что в образе «современных позитивистов» он стремился в карикатурном виде изобразить самих деятелей революционного движения 60-х годов. Он указывает, что нарисованные им молодые люди не являются прямыми представителями этого движения, а связаны с ним лишь «косвенно». «Нигилистические» теории шестидесятников, отрицая религию, являющуюся в глазах Достоевского единственной прочной основой нравственности, открывают, по мнению писателя, широкий простор для различных шатаний мысли среди молодежи. В этом заключается, по Достоевскому, «косвенная связь» между «современными позитивистами», изображенными в «Идиоте», и материалистическими идеями 60-х годов.

Нетрудно видеть, что попытка Достоевского отграничить изображенную им молодежь от сознательных пред-

[16] Глубокий и тонкий анализ внутренних противоречий образа Мышкина см. в статье: Н. Берковский. Достоевский на сцене. Театр, 1958, № 6, стр. 69—80.

ставителей умственного движения 60-х годов не спасла его от предвзятой оценки этого движения. Достоевский повторяет грубейшее и реакционнейшее утверждение, распространявшееся церковниками и защитниками царской монархии, о том, что атеистические и революционные идеи 60-х годов будто бы разрушали нравственные устои, способствовали упадку морали, росту преступности, обезоруживали человека в борьбе с его собственными худшими стремлениями. Тот рост преступности, аморализма, хищничества, который в действительности был одним из следствий развития капитализма в России, роста эксплуатации, обнищания трудовых масс, Достоевский пытался объяснить развитием революционных «нигилистических» теорий. Это было грубейшей ошибкой писателя.

Группа «современных позитивистов», изображенная в романе, неоднородна. Состоит она из молодых людей нескольких разрядов. Пародийные образы Келлера, Докторенко, Бурдовского продолжают ту линию, которая была начата в творчестве Достоевского фигурой Лебезятникова в «Преступлении и наказании». И так же, как в «Преступлении и наказании» комически-пародийный образ Лебезятникова противопоставлен фигуре Раскольникова, в «Идиоте» пародийные образы Келлера, Бурдовского, Докторенко противопоставлены образу Ипполита. «Бунт» Ипполита и его исповедь раскрывают то, что сам Достоевский во враждебных ему идеях молодого поколения склонен был признать серьезным, заслуживающим внимания.

Ипполит, четвертый из группы «современных позитивистов», — фигура отнюдь не комическая. Он главный идейный противник князя. Это — единственное действующее лицо, кроме самого Мышкина, которое приносит на страницы романа законченную и цельную философско-этическую систему взглядов, — систему, которую Достоевский не принимает и старается опровергнуть, но к которой относится с полной серьезностью. Более того, Достоевский стремится показать, что неприемлемые для него взгляды Ипполита не являются каким-то случайным вывихом мысли одного человека или даже целого разряда молодежи, а представляют объективно закономерную, хотя и требующую преодоления, ступень духовного развития личности. Как выясняется из размышлений Мышкина, в его жизни был момент, когда он переживал то же, что Ипполит. Однако для князя выводы Ипполита оказались лишь переходным

моментом на пути развития к другому, более высокому (с точки зрения Достоевского) этапу духовного развития, в то время как сам Ипполит задержался на ступени мышления, которая, трагически обостряя все проклятые вопросы жизни, не дает на них ответа. В этом и состоит, по Достоевскому, трагедия Ипполита.

Ипполит, как и Мышкин, изображен Достоевским жертвой неразумия и «хаоса», причиной которых является не только общество, не только социальная жизнь, но и сама природа. Ипполит — неизлечимо больной чахоточный юноша, обреченный болезнью на раннюю смерть. Эта трагическая несправедливость вызывает возмущение и протест Ипполита. Природа представляется ему в виде «темной, наглой и бессмысленно-вечной силы», «глухой» к страданиям своих жертв, в виде «какого-то огромного и отвратительного тарантула», бессмысленно и неумолимо поедающего те самые существа, которые она создает (VI, 361).

Достоевский в парадоксальной, нарочито заостренной форме выражает устами Ипполита мысль о том, что страдания, вызываемые социальными условиями, являются второстепенными по сравнению со страданиями, вызываемыми извечными противоречиями природы. Занятому всецело мыслью о своей неизбежной и бессмысленной гибели, Ипполиту самым страшным проявлением несправедливости представляется неравенство не между богатыми и бедными, а между здоровыми и больными. Все люди в его глазах делятся на здоровых, которых он считает счастливыми баловнями судьбы и которым мучительно завидует, и больных, обиженных и обкраденных жизнью, к которым относит самого себя. Ипполиту кажется, что если бы он был здоров, уже это одно сделало бы его жизнь счастливой. Все проявления социального неравенства представляются ему выражением трагической глупости и злобы здоровых людей, которые не понимают, что они «счастливцы», обладающие единственным подлинным счастьем — жизнью, и поэтому гоняются за призрачными благами.

Достоевский считает, что страдания, подобные страданиям Ипполита, не могут быть исцелены революционерами. Не случайно писатель заставляет Ипполита обратиться в поисках внутренней опоры против разрушающей его тело болезни к студенту с гротескной фамилией Кислородов, «материалисту, атеисту и нигилисту», по характеристике

самого Ипполита. Ипполит полагал, что все, что ему нужно было в его положении, — это «голая правда», хотя бы и безнадежная, и Кислородов сообщает ему правду о его скорой и неизбежной смерти со «щеголеватостью бесчувствия» «высшего существа, которому умереть, разумеется, ничего не стоит» (VI, 343). Но «правда», сообщенная Кислородовым, не облегчает состояния Ипполита, а, напротив, еще больше обостряет его страдания. После того как Ипполит узнает о близкой смерти, смятение его увеличивается, у него начинаются болезненные сны и галлюцинации.

Выход из таких страданий способна, по убеждению Достоевского, дать только религия, только то смирение и христианское «всепрощение», которые проповедует Мышкин. Знаменательно, что Ипполит и Мышкин — оба тяжело больны, оба одинаково отвергнуты природой. И Ипполит, и Мышкин в изображении писателя исходят из одних и тех же общих философско-этических посылок. Но из этих одинаковых посылок они делают противоположные выводы.

То, что передумал и перечувствовал Ипполит, знакомо Мышкину не со стороны, как другим лицам, слушающим «исповедь» Ипполита, а по собственному опыту. Размышляя над исповедью Ипполита, князь вспоминает свои собственные переживания в Швейцарии — «в первый год его лечения, даже в первые месяцы». Подобно Ипполиту, он тогда трагически ощущал, что на «великом празднике» природы, где счастлива каждая «маленькая мушка», жужжащая «в солнечном луче», он один из-за своей болезни лишен возможности участвовать в общем ликовании природы, что он «всему чужой и выкидыш» (VI, 374). То, что Ипполит выразил в обостренной, сознательной и отчетливой форме, «глухо и немо» волновало князя в один из прошлых моментов его жизни. Но, в отличие от Ипполита, князь не застыл на ступени той трагической разорванности и разлада с самим собой, на которой стоит Ипполит. Он сумел перебороть свои страдания, достичь внутренней ясности и примирения. Эту ясность и гармонию с собой князю дали его религиозные, христианские идеалы. И, обращаясь к Ипполиту, Мышкин зовет его также повернуть с пути индивидуалистического возмущения и протеста — на путь кротости и смирения. «Пройдите мимо нас и простите нам наше счастье!» (VI, 460) — отвечает Мышкин на сомнения Ипполита. Духовно разъединенный с другими людьми и страдающий от этого разъединения, Ипполит может, по убежде-

нию писателя, преодолеть это разъединение только «простив» другим людям их превосходство и смиренно приняв от них такое же христианское «прощение».

Ипполит, как правдиво показывает Достоевский, мучительно ищет понимания и поддержки других людей. Чем сильнее его физические и нравственные страдания, тем нужнее ему другие люди, тем нужнее ему общество людей, способных понять его и отнестись к нему по-человечески.

Но Ипполит не решается признаться себе в том, что его мучит собственное одиночество, что главная причина его страданий — не болезнь, а отсутствие человеческого отношения со стороны других людей. На страдания, причиняемые ему одиночеством, он смотрит как на позорную слабость, унижающую его, недостойную его как мыслящего человека. Постоянно стучась к другим людям, ища их поддержки как опоры в своих страданиях, Ипполит прячет это свое лучшее благородное стремление под лживой маской самоупоенной гордости и наигранно-цинического отношения к себе. Эту «гордость» Достоевский и стремится представить как главный источник страданий Ипполита. Стоит Ипполиту «смириться», отказаться от своей «гордости», мужественно признаться себе в том, что он нуждается в братском общении с другими людьми, уверяет Достоевский, и страдания Ипполита кончатся сами собой.

Как и в изображении переживаний Настасьи Филипповны, Рогожина, Аглаи, самого Мышкина, так и в изображении душевной драмы Ипполита сложным образом переплетаются суровая жизненная правда и реакционная тенденция, искажающая эту правду. Достоевский считает, что страдания Ипполита вызваны не обществом, а природой; поэтому устранить причины, вызывающие эти страдания, — не во власти человека. И в то же время Достоевский показывает совсем иное — что главная причина страданий Ипполита, как сознает в душе и сам Ипполит, — одиночество, равнодушие окружающих, отсутствие участия к нему со стороны других людей. Таким образом, Достоевский, не замечая этого, опровергает в романе те предпосылки, на которых построена вся его полемика с социализмом: главным источником, вызывающим страдания людей, он сам склонен признать не природу, а общество!

Но и другая предпосылка, из которой исходит Достоевский при изображении душевной драмы Ипполита, оказывается столь же призрачной, как первая. Достоевский

хотел бы доказать, что страдания Ипполита исчезнут вместе с его гордостью. На деле же он реалистически показывает, что самая «гордость», болезненный эгоцентризм Ипполита, его анархический бунт индивидуалиста, от которого он глухо и мучительно страдает, являются отражением его одиночества, бесчеловечности общественной жизни, окружающей Ипполита, вызваны его оторванностью от народа, от других людей, обрекающей его мысли на болезненные блуждания.

6

«Идиот» занимает важное место в эволюции Достоевского-романиста. Стиль зрелого Достоевского в основном определяется ко времени создания «Преступления и наказания». Но в работе над каждым из последующих романов Достоевский продолжал искать и находил новые возможности для выражения своих художественных задач. В «Идиоте» получили дальнейшее развитие многие композиционные и стилистические принципы, осознанные Достоевским в период работы над «Преступлением и наказанием». И здесь же намечен ряд новых черт, характерных для последующих романов Достоевского 70-х годов.

Хотя в «Преступлении и наказании» действуют и студент Раскольников, и пристав следственных дел Порфирий, и помещик Свидригайлов, Достоевский не ставил здесь задачи дать развернутую картину жизни, обрисовать психологию *различных* слоев петербургского общества. Все внимание художника было отдано миру «униженных и оскорбленных». Мрачные и грязные улицы и переулки, окружающие Сенную, большие многоэтажные дома, населенные столичной беднотой, каморка Раскольникова, похожая на гроб, распивочные и трактиры, публичные дома, полицейская контора — таков фон, на котором совершается действие «Преступления и наказания».

В «Идиоте» мы не находим той потрясающей по своей художественной силе картины быта, социальных страданий широких слоев разночинно-демократической части петербургского населения, какая содержится в «Преступлении и наказании». Достоевский ставит здесь перед собой другую задачу. В «Идиоте» он дает как бы вертикальный разрез всего петербургского общества.

Хотя действие романа разворачивается в течение всего нескольких месяцев, Достоевский рисует в «Идиоте» целую

вереницу действующих лиц, весьма разнообразных по своему общественному положению, взглядам и жизненной судьбе. Эту особенность «Идиота» отметила еще современная критика. «Пред читателем, — писала одна из газет в рецензии на роман, — проходит... ряд лиц не одного какого-нибудь кружка, а самых разнообразных общественных положений и степени умственного и нравственного развития...».[17]

События романа происходят в Петербурге и одном из близких к нему дачных мест — Павловске. Однако, почти не вынося действия за пределы Петербурга, Достоевский широко воспользовался введением в роман воспоминаний и рассказов персонажей, а также авторскими вводными заметками и комментариями, для того чтобы раздвинуть рамки романа, показать судьбу его героев на широком социальном фоне, коснуться в нем вопроса об исторических судьбах России и всего европейского человечества. Уже в первых главах центральный герой — князь рассказывает о своих впечатлениях во время пребывания за границей — в Швейцарии и Франции. Во второй части романа несколько раз упоминается о жизни князя в Москве и в провинции и при этом дается общая характеристика того сложного и противоречивого впечатления, которое вызвало у него после возвращения из-за границы знакомство с русской действительностью. Наконец, в последней части князь произносит в гостиной Епанчиных свою речь, посвященную вопросу об исторических судьбах и взаимоотношениях России и Европы, а в эпилоге Достоевский возвращается к одной из своих излюбленных тем — о жизни русских «гулящих людей» за границей, теме, незадолго до этого освещенной им в «Игроке».

Стремление писателя изобразить своего главного героя на широком и сложном фоне жизни различных слоев русского общества вызывало то обильное внедрение в художественную ткань романа фактов «текущей» общественной жизни, о котором уже частично говорилось выше. Разговоры о новых судах присяжных и адвокатах, чтение газетных известий, упоминание «Истории» Соловьева, «Дамы с камелиями» или «Мадам Бовари» не являются в «Идиоте» чем-то случайным: все эти детали служат определенной

---

[17] Харьковские губернские ведомости, 1868, № 41, 18 апреля, стр. 167. Подпись «К».

цели — нарисовать жизненно конкретный и исторически верный облик общества, воссоздать характерную для него духовную атмосферу.

Касаясь работы Достоевского над газетным материалом, следует отметить, что, перенося на страницы «Идиота» ряд фактов, заимствованных со столбцов газеты, Достоевский дополняет их своим воображением, строит на их основе целостную психологическую (и в то же время — философско-историческую) концепцию каждого из заинтересовавших его событий и характеров, нередко очень свободно сочетая элементы действительности и вымысла. Достоевский дает в романе не простое изложение или объективный научный анализ фактов, почерпнутых из газетных сообщений, а свой оригинальный художественно-философский синтез, порой лишь в отдаленной степени совпадающий с первоисточником. Отталкиваясь от фактов, извлеченных из текущей судебной хроники, писатель пропускает их через призму своих философских и социально-политических концепций, осмысляет и освещает в соответствии с ними.

С этой точки зрения большой интерес представляет анализ работы Достоевского над образом Рогожина. Как было отмечено выше, образ этот возник в сознании писателя под влиянием судебного дела купца Мазурина, убившего ювелира Калмыкова.[18] Подобно Рогожину, Мазурин принадлежал к богатой купеческой семье, унаследовал от отца около двух миллионов рублей и звание потомственного почетного гражданина. В доме своем он жил со старухой-матерью. Задумав убить Калмыкова, Мазурин (так же как Рогожин), по-видимому задолго до осуществления преступления, приготовил его орудие — бритву, которую прятал в ящике конторки. Кроме бритвы, в магазине Мазурина был найден кухонный нож со следами крови. После совершения убийства Мазурин покрыл труп «американской клеенкой» и поставил возле него два поддонника и две миски «ждановской жидкости» — детали эти повторяются в романе в связи с убийством Настасьи Филипповны (причем на совпадение их с деталями «московского» убийства указывает Мышкин).

---

[18] См. об этом подробнее в вышеуказанной статье: В. С. Дороватовская-Любимова. «Идиот» Достоевского и уголовная хроника его времени, стр. 33—38.

Однако Мазурин убил Калмыкова с целью ограбления, после того как собственные его дела пришли в упадок. С Калмыковым его связывали чисто деловые отношения. Таким образом, психология Рогожина, его душевная борьба, мотивировка его поступков и переживаний, самый характер его преступления не имеют никаких точек соприкосновения с делом «московского убийцы». Несмотря на совпадение отдельных штрихов биографии Мазурина и Рогожина, внешней картины совершенного ими преступления, назвать Мазурина прототипом Рогожина, хотя бы в самом ограниченном смысле слова, невозможно.

Отправляясь от отдельных, ничтожных по своему значению штрихов и деталей, остановивших его внимание в деле Мазурина, Достоевский создал оригинальный, сложный и глубокий социально-психологический образ, по своей художественной силе принадлежащий к выдающимся созданиям писателя.

Достоевский не останавливается, таким образом, на «сырых» фактах, сообщаемых газетами. Он стремится осмыслить их, вскрыть внутренние пружины поведения героев судебных процессов 60-х годов, пользуясь при этом не только анализом, но и догадкой, интуицией, воображением, дополняя недостающие звенья при помощи фантазии и сочетая действительность с вымыслом. Но в его работе над газетным материалом мы встречаемся и с рядом противоречивых моментов.

«Дополняя» при помощи творческого воображения недостающие звенья, воссоздавая целостную картину события, Достоевский в то же время нередко стилизует факты в определенном направлении, переосмысляет их, навязывает им такой смысл, какого они сами по себе не имели. Искания, ведущие к углублению в скрытый смысл фактов реальной действительности, к их целостному осмыслению, стремление к наиболее выпуклому и пластическому способу их выражения в системе художественных образов (роднящие Достоевского с другими великими писателями-реалистами) противоречиво сочетаются в работе Достоевского над газетным материалом с тенденцией к насильственному нарушению художником объективной логики, присущей реальным жизненным фактам, с подчинением их своей ложной и реакционной политической концепции.

Особенно характерны в этом смысле, как справедливо отметила В. С. Дороватовская-Любимова, те изменения, ко-

торые Достоевский внес в рассказ героя романа об убийстве из-за часов. По сообщениям газет, убийство это было совершено в Петербурге крестьянином, который вследствие того, что ему было «кормиться нечем», ушел на заработки в столицу, оставив в деревне семью.[19] Таким образом, убийство это было одним из многочисленных преступлений, обусловленных голодом и нищетой крестьянства в годы после реформы. Достоевский же воспользовался рассказом о нем для иллюстрации мысли о сочетании в человеке из народа греховных порывов с религиозной верой. Поэтому в его изложении убийца — человек, «по крестьянскому быту совсем не бедный».[20] Устранение материальной нужды как причины преступления позволило Достоевскому сосредоточить внимание читателя на морально-религиозных переживаниях убийцы (совершившего свое преступление после того, как он предварительно помолился).

Со столь же противоречивой интерпретацией фактов мы встречаемся и при изложении в романе некоторых других материалов уголовно-судебной хооники. Так, преступление Горского — убийцы семейства Жемариных — Достоевский рассматривает как характерное проявление той умственной «смуты», которая была вызвана, по ошибочному утверждению писателя, влиянием на молодежь «нигилистических» теорий «Современника» и «Русского слова». Однако основаниями для отнесения Горского к лагерю «нигилистов» для Достоевского послужили, кроме возраста убийцы, лишь его сравнительно высокое умственное развитие, польское происхождение (давшее повод Жемарину обвинить Горского в причастности к польскому освободительному движению, — обвинение, отвергнутое судом) и слова защитника Горского об отсутствии у его подзащитного религиозных убеждений.[21] Взгляд Достоевского на Горского и Данилова как на выразителей морали «разумного эгоизма» в ее «крайнем» будто бы индивидуалистическом истолковании привнесен Достоевским в освещение преступлений Данилова и Горского от себя, а не основан на логике самих фактов, известных Достоевскому из газет.

---

[19] Голос, 1867, № 300, 30 октября (11 ноября), стр. 2.

[20] Достоевский воспользовался как отправной точкой для своей интерпретации версией прокурора, доказывавшего, что Балабанов не был в «крайнем положении», так как в Петербурге он «получал 12—15 руб. в месяц» (там же).

[21] Голос, 1867, № 133, 14 (26) мая, стр. 3.

7

Композиция «Идиота» чрезвычайно характерна для Достоевского. Роман состоит из двух неравных по объему частей, каждая из которых открывается приездом Мышкина в Петербург. Между первой частью, в которой описаны происшествия, имевшие место в конце ноября, в первый приезд князя в столицу, и остальными тремя частями, повествующими о событиях, совершившихся в июне—июле, во второй его приезд, проходит около полугода. О событиях, имевших место в это время, автор говорит лишь бегло — они характеризуются в той мере, в какой это необходимо для понимания отношений, сложившихся между героями к началу второй части. Таким образом, первая часть «Идиота» содержит завязку, а остальные три части — кульминацию и развязку драмы, заключенной во взаимоотношениях главных персонажей.

Отказавшись от последовательного изложения всего хода событий, Достоевский получил возможность сосредоточить все свое внимание на двух насыщенных драматизмом эпизодах, каждый из которых — несмотря на сюжетную связь между ними — представляет внутренне почти законченное целое. Действие первой части совершается в течение одного дня — с утра до вечера. Но в этот день герой знакомится с таким числом лиц и участвует в таком бурном водовороте событий, что их могло бы хватить на целое самостоятельное произведение. Являясь завязкой главной сюжетной линии романа, так как здесь происходит знакомство князя с Рогожиным, с Настасьей Филипповной, семействами Епанчиных и Иволгиных, первая часть «Идиота» в то же время является своего рода «развязкой» многолетних взаимоотношений Настасьи Филипповны с Тоцким, а также ее отношений с Ганей. Часть эта заканчивается остродраматической сценой, в которой Настасья Филипповна рвет со всем своим прошлым и уходит с Рогожиным, бросая вызов не только окружающим, но и самой себе, полная решимости перечеркнуть свою жизнь и свои надежды на будущее. Сцена эта представляет собой величественную трагическую катастрофу, заключительный акт трагедии, основное действие которой успело совершиться до начала событий, служащих завязкой романа.

В следующих двух частях события развиваются более медленно, чем в первой части. К основной сюжетной линии

романа присоединяется ряд дополнительных, побочных, появляются новые лица, на время выступающие на первый план и отвлекающие внимание читателя от драмы главных героев. Но и здесь на протяжении короткого срока в две-три недели разыгрывается ряд захватывающих сцен, происходит несколько трагических взрывов.

Столкновение князя с Бурдовским и исповедь Ипполита, а также его попытка самоубийства представляют собой — с точки зрения основного сюжета — самостоятельные эпизоды, задерживающие на время течение главного действия и как бы отклоняющие его в новое русло. Эпизоды эти позволяют Достоевскому шире показать среду, окружающую героя, а также осветить его самого и его внутренний мир с новой стороны.

В заключительной, четвертой части действие снова обретает стремительность, не прерываясь уже ничем посторонним. Неожиданные события, как в первой части, несутся одно за другим, двигаясь навстречу роковому исходу (единственный побочный эпизод здесь — рассказ о проступке генерала, его раскаянье и смерти). Композиционная структура, избранная писателем, позволила сочетать в «Идиоте» богатство проблематики, широкую картину жизни различных слоев общества, обилие второстепенных персонажей и эпизодов со стремительностью и драматической напряженностью в развитии основной сюжетной линии романа.

Одна из особенностей романов Достоевского, явственно выступающая в «Идиоте», — стилистическая многоплановость и пестрота, отмеченная Л. П. Гроссманом и другими исследователями.[22] Достоевский никогда не изображает жизнь современного ему общества однолинейно, он видит в ней сложное сочетание света и тени, трагического и вульгарного, грубого, прозаически-обыденного, возвышенного и комического, нередко карикатурного. Эта особенность манеры Достоевского-романиста особенно выпукло и ярко проявилась в «Идиоте», где фантастический мотив «князя-Христа» перенесен в современную, вполне обыденную бытовую обстановку, а трагические образы Настасьи Филипповны, Рогожина, Ипполита соседствуют с гротескно-комическими фигурами генерала Иволгина, Лебедева, Келлера.

---

[22] Л. Гроссман. Поэтика Достоевского, М., 1925, стр. 10—11; Л. Погожева. Композиция романа «Преступление и наказание». Литературная учеба, 1939, № 8/9, стр. 112—114.

Сцены, полные трагического напряжения и пафоса, сменяются в романе комическими эпизодами фантастического вранья генерала Иволгина, рядом с фигурами главных героев стоят образы «современных позитивистов», обрисованные в духе шаржа или политического памфлета.

Достоевский вел неустанную борьбу с представлением о реализме как об изображении одной жизненной «обыденности», с «казенным взглядом на действительность», с плоским и поверхностным либеральным оптимизмом. Продолжая традицию Пушкина — автора «Пиковой дамы» и «Маленьких трагедий», Гоголя, Бальзака, Достоевский стремился вскрыть в своих произведениях то глубокое трагическое содержание, которое скрывалось под прозаической оболочкой современной ему жизни. Отсюда вытекает характерное для романов Достоевского сочетание прозаической обыденности и возвышенного трагизма.

Главные герои «Идиота» — Мышкин, Рогожин, Настасья Филипповна, Аглая, Ипполит — выступают в романе как бы в двух различных планах. С одной стороны, они более или менее погружены в быт, в житейскую прозу, связаны с окружающим их миром и людьми обыденными, будничными отношениями и в этом смысле не отличаются от других персонажей. Но в то же самое время каждый из них переживает в душе сложную и болезненную борьбу, таит в себе незамечаемую окружающими и непонятную для них трагическую страсть. Именно столкновение этих трагических страстей, скрытых в душе главных героев, образует наиболее глубокий трагедийно-драматический план романа.

Эта «двуплановость» видна не только в обрисовке характеров главных героев, но и в сюжете «Идиота». Каждый из его важнейших эпизодов имеет как бы двойной смысл: он является определенным звеном в развитии бытовых, житейских отношений между персонажами и вместе с тем определенным этапом в развитии драматических взаимоотношений и страстей главных героев, приближающим трагическую развязку романа.

Так, уже знакомство князя и Рогожина в поезде в первой главе романа является одновременно бытовым эпизодом и завязкой будущего трагического столкновения между двумя названными «братьями», братство и вражда которых символически выражают *общий склад* отношений между людьми, господствующий в обществе. То же самое относится к посещению князем Епанчиных, где возникают

его сложные драматические взаимоотношения с Аглаей, Ганей и т. д.

«Двуплановость» действия романа подчеркивается тем, что важнейшие события его Достоевский показывает как бы в двойном восприятии.

Истинный трагический смысл переживаний Настасьи Филипповны, ее внутренние страдания и душевная раздвоенность во время посещения Иволгиных или в момент ухода от Тоцкого понятны в романе одному Мышкину. Остальным присутствующим, которые воспринимают слова и поступки Настасьи Филипповны сквозь призму обыденных житейских норм общества, изображенного в романе, эти слова и поступки кажутся проявлением непонятной «фантастической» эксцентричности, раздраженного и болезненного самолюбия. Как недопустимая эксцентричность воспринимаются окружающими и те поступки Мышкина, Аглаи, Ипполита, которые наиболее ярко отражают их глубокое душевное смятение, силу обуревающих их трагических страстей. Рассказав о таких драматических событиях романа, как уход Настасьи Филипповны от Тоцкого или ее бегство из-под венца, Достоевский с глубокой иронией сообщает о том, как эти события преломились в обывательских слухах и сплетнях.

Своеобразная двуплановость построения действия, сочетание в сюжете романа обыденно-бытового и возвышенно-трагического аспектов, сближает композицию «Идиота» с романтической традицией. Однако, в отличие от романтиков, которые пользовались изображением различных аспектов и планов действительности для того, чтобы создать впечатление эстетической «игры», свободы художника от законов житейской прозы, Достоевский подчиняет «двуплановое» построение сюжета «Идиота» задаче реалистического раскрытия сложного и противоречивого содержания современной общественной жизни.

С романтической традицией Достоевского роднит и его любовь к ярким контрастам. Роль контрастов в композиции и сюжете «Идиота» не ограничивается тем, что на всем протяжении романа Достоевский стремится подчеркнуть несоответствие между внешней стороной изображаемых им явлений и их скрытой, глубоко драматической внутренней сущностью.

Создавая многоликую и пеструю картину петербургской жизни, образующую тот фон, на котором действует

герой романа, Достоевский широко пользуется приемом контраста, который помогает ему обрисовать социальные противоречия, свойственные жизни большого города, передать ее напряжение, своеобразную призрачность и «фантастичность».

Не только Мышкин и Рогожин, Аглая и Настасья Филипповна, Ганя и Ипполит задуманы Достоевским как контрастирующие друг с другом образы, каждый из которых психологически оттеняет и вместе с тем комментирует образы других героев. Самое развитие действия построено в романе так, что почти каждая сцена образует резкий контраст с последующей. Так, из вагона третьего класса, в котором герой приезжает в Петербург, читатель сразу переносится в богатый барский дом Епанчиных, а отсюда — в квартиру Иволгиных, где после сцен роскоши и семейного благополучия он попадает в обстановку взаимной ненависти, нужды, кипения темных страстей. Именины Настасьи Филипповны, которые должны, по планам Тоцкого и Епанчина, завершиться ее «приличным» браком с Ганей, кончаются «безобразной» сценой появления рогожинской компании, а эта «безобразная» сцена в свою очередь подготовляет следующую сцену, в которой Настасья Филипповна бросает нравственный вызов Ганечке и всем тем, кто хотел ее купить.

Огромная выразительность многих сцен «Идиота» достигается тем, что ряд эпизодов и деталей романа, не теряя своего реалистического характера, в то же время получает смысл своего рода реалистических символов большой обобщающей силы.

Такова, в частности, замечательная сцена, в которой Настасья Филипповна бросает в камин деньги, привезенные Рогожиным. Взволнованная толпа, теснящаяся вокруг камина и наблюдающая с тревогой за тем, как огонь подбирается к деньгам, приобретает здесь для читателя смысл символического изображения всего того общества, которое окружает Мышкина и Настасью Филипповну, — общества, охваченного жаждой богатства и грубого обладания. И в то же время поступок Настасьи Филипповны символизирует ее душевную красоту: она, так же как Мышкин, свободна от поклонения силе денег, перед которой склоняются Тоцкие и Епанчины.

Аналогичный характер высокой трагической символики имеет и ряд других эпизодов романа, в частности — эпизод

посещения Мышкиным дома Рогожиных. Как отмечалось выше, весь этот эпизод насыщен глубоко символическими деталями. Уже внешний вид дома Рогожина производит на князя огромное впечатление, становится в его глазах мрачным, фантастическим символом душевного «безобразия» Рогожина и его среды. Символами душевных переживаний Рогожина, освещающими различные стороны его внутренней борьбы, являются картины, которые князь видит в его доме, — портрет отца и картина Гольбейна, от которой, по словам князя, «вера может пропасть» (VI, 193). Наконец, символический смысл имеют сцены братания князя с Рогожиным и совместного посещения его матери. Как сознают оба героя, нигде не выражая этого словами, братаясь с князем и подводя его к матери для благословения, Рогожин хочет побороть свою ревность к князю, подавить в душе голос, толкающий его на преступление.

Некоторые мотивы романа имеют характер намеков, которые вначале создают для читателя известный лирический подтекст. Лишь впоследствии, после того как развитие действия бросает свет на характеры главных героев, для читателя становится ясным подлинное значение этих символических деталей. Таков эпизод пробы почерка князя в кабинете генерала Епанчина.

В ответ на предложение генерала показать пробу своего почерка Мышкин обнаруживает себя замечательным художником-каллиграфом, «артистом», по выражению генерала. Он не только с изумительным совершенством воспроизводит различные образцы шрифтов, но и обнаруживает удивительное проникновение в психологию людей различных эпох и национальностей. Эта способность не случайно приписана автором Мышкину. Каллиграфическое мастерство Мышкина приподнимает для читателя завесу, скрывающую такие черты духовного мира главного героя романа, которые проявятся лишь позднее. Оно подчеркивает скромность Мышкина, свойственное ему благоговейное отношение к любому человеческому делу, умение открыть даже в ничтожном, обыденном занятии высокую поэтическую сторону, способность князя проникать в тайники души других людей, понимать их со всеми, нередко скрытыми от них самих, сторонами.

Необычайно богат по лирическому подтексту трагикомический эпизод, насыщенный тончайшей иронией, когда князь, всячески желая этого избежать, разбивает драгоцен-

ную китайскую вазу в гостиной Епанчиных. Предупреждение Аглаи, чтобы он не разбил вазу, парализует его душевные силы: ваза, которая из-за этого предупреждения невольно привлекает к себе внимание Мышкина, как бы гипнотизирует, притягивает его к себе, пока опасение Аглаи не сбывается. Этот эпизод раскрывает перед читателем трогательную слабость князя, его детскую чистоту и беспомощность, невозможность для него стать «своим» в той аристократической среде, которая окружает Аглаю. И вместе с тем образ разбитой вазы намекает на трагическое будущее главных героев романа, и прежде всего самого Мышкина.

8

Хотя в «Преступлении и наказании» рассказ ведется от автора, последний избегает всякого вмешательства в действие. За исключением эпилога, автор здесь почти нигде не выступает перед читателем открыто, со своими размышлениями и комментариями. В «Идиоте» дело обстоит иначе. Две последние части романа открываются специальными главами, в которых автор, на время прерывая рассказ, берет слово для того, чтобы прокомментировать его, подвести итоги рассказанному и подготовить читателя к пониманию дальнейших событий.

Вступление к третьей части начинается с общих размышлений автора о современных потребностях русской жизни — размышлений, непосредственно подготовляющих по своему стилю публицистику «Дневника писателя». Достоевский поднимает здесь вопрос о противоречии между потребностью русской пореформенной жизни в «практических людях» и отсутствием действительно способных практических деятелей, о чем красноречиво говорят жалобы публики и многочисленные факты, сообщаемые газетами. Причину этого недостатка в «практических людях» Достоевский видит в страхе, испытываемом обществом перед оригинальностью и инициативой, колеблющими традиционный ход вещей. Высказав свое убеждение в том, что страх этот гибелен, так как он неизбежно порождает рутину и умственную ограниченность, Достоевский связывает эти общие выводы с содержанием романа. Он указывает на особенность изображенного в романе семейства Епанчиных, выделяющегося в своей среде известной эксцентричностью,

постоянными — хотя и невольными — отклонениями от нормы.

Несколько иной характер имеет вступление к четвертой части. Оно посвящено эстетическим вопросам, волновавшим Достоевского в пору работы над романом, — о соотношении жизненной правды и типичности в искусстве и об образах заурядных, «ординарных» людей.

Достоевский говорит здесь об одной из трудностей, с которой сталкивается романист, изображающий не отдельных «избранных» героев, а «большинство», «обыкновенных людей». «Писатели в своих романах и повестях, — пишет он, — большей частью стараются брать типы общества и представлять их образно и художественно». Но, хотя типы «почти действительнее самой действительности», они в законченном виде «чрезвычайно редко встречаются в действительности целиком». То, что в таких типических образах, как Подколесин или Жорж Данден, выражено в концентрированном, сгущенном виде, в обыденной действительности «как бы разбавляется водой», существует «как бы несколько в разжиженном состоянии» (VI, 406—407).

В связи с этим замечательно интересным освещением проблемы соотношения литературы и жизни Достоевский поднимает вопрос о том, должен ли романист его эпохи в своем творчестве довольствоваться одними законченными, резко очерченными характерами-типами, или он может изображать и людей «обыкновенных», «ординарных», лишенных резкой и характерной физиономии. Достоевский склоняется к последнему. «Наполнять романы одними типами или даже просто, для интереса, людьми странными и небывалыми, — пишет он,— было бы неправдоподобно, да, пожалуй, и неинтересно. По-нашему, писателю надо стараться отыскивать интересные и поучительные оттенки даже и между ординарностями» (VI, 407).

Достоевский высказывает мысль о том, что характер, заведомо бесцветный и ординарный, лишенный ярких и оригинальных черт, в силу самой этой ординарности мог в условиях современной ему действительности приобретать своего рода типичность. Дворянско-буржуазная действительность, как хорошо видел писатель, порождала целый разряд людей, «самая сущность которых» заключалась «в их всегдашней и неизменной ординарности». Другим характерным разрядом «ординарных» лиц, получивших

в обществе его времени типическое значение, Достоевский считал людей заурядных, «ординарных», но которые «во что бы то ни стало» стремились выйти «из колеи обыкновенности и рутины», не имея для этого «ни малейших средств», и поэтому кончали неизбежно той же «всегдашней и неизбежной ординарностью». К последнему типу «ординарных» людей (которых он иронически называет людьми «гораздо поумнее») Достоевский относит Ганю и Варю Иволгиных (VI, 407—412).

Однако присутствие авторской точки зрения ощущается в романе не только в этих специальных главах-введениях.

Одна из особенностей художественного метода Достоевского, ярко проявившаяся в «Идиоте», — качественно иное, чем у большей части других крупных мастеров реалистического романа XIX века, соотношение между автором и его героями.

В отличие от романтического романа и повести начала XIX века, для реалистического романа следующего периода характерно наличие определенной отчетливо ощущаемой дистанции между автором и его героями. В повестях Пушкина и Гоголя, в произведениях Тургенева и Гончарова автор лишь в очень редких, исключительных случаях пользуется героями как «рупорами» своих собственных, субъективных идей и оценок. Авторская точка зрения на проблемы, затронутые в произведении, как правило, выявляется здесь через соотношение персонажей и их судьбы, но не вкладывается непосредственно в уста того или другого из них.

С иным, более близким отношением автора к своему главному герою мы встречаемся в произведениях Толстого, у которого образ центрального героя, как правило, имеет в известной мере автобиографический характер, представляет собой как бы обобщенное, типизированное выражение определенного этапа или стороны духовной биографии писателя (Нехлюдов, Левин и т. д.). В этом случае между автором и его главным героем существует более тесная связь. Не входя в подробный анализ существа вопроса об автобиографичности главных героев Толстого, достаточно указать, однако, на то, что у Толстого эта более тесная связь существует обычно между автором и одним персонажем — центральным.

Иначе обстоит дело у Достоевского. В отличие от Толстого, в романах Достоевского нет персонажей, подобных

Нехлюдову или Левину, в которых писатель стремился бы объективно изобразить и осмыслить целый этап собственной духовной биографии. Даже между князем Мышкиным и Достоевским (несмотря на отмеченные А. Г. Достоевской автобиографические черты Мышкина) нет такой непосредственной жизненно-биографической близости, как между Нехлюдовым из «Утра помещика» или «Люцерна» и Толстым: Мышкин для Достоевского — прежде всего образ «прекрасного» человека, а не художественное осмысление определенной эпохи своих прошлых переживаний.

Но если в романах и повестях Достоевского нет героя, который был бы воспроизведением целого этапа духовного развития автора, как это имеет место у Толстого (еще в связи с «Бедными людьми» писатель резко возражал против отождествления его как автора с героем его повести — Письма, I, 86), то у Достоевского мы встречаемся с другим явлением, которое было совершенно непривычным для современников и поэтому бросалось им в глаза резче, чем последующим читателям: в уста самых различных, нередко даже полярно противоположных по мировоззрению персонажей Достоевский вкладывает свои собственные взгляды и оценки, заставляя их как бы неожиданно для них самих находить неведомые им прежде «общие точки», парадоксально сближающие их позиции.

Особенно показательны в этом отношении отрицательные суждения Евгения Павловича Радомского о русских либералах. Радомский — блестящий, но поверхностный флигель-адъютант, отвергнутый Аглаей претендент на ее руку — образ, который во многих местах романа трактован иронически. В черновиках романа Евгению Павловичу приписывается даже сознательное мошенничество (мотив, от которого автор позднее отказался). Это не мешает Достоевскому вложить в уста Евгения Павловича ряд оценок, к которым можно привести множество близких параллелей из писем самого Достоевского 1867—1868 годов, писем, в которых мы встречаем столь же резкие выпады против «либералов» и «семинаристов» (Письма, II, 27—28, 31—32 и др.).

Но не только Радомский высказывает в романе мысли самого Достоевского. Вспомним обе сцены толкования Лебедевым Апокалипсиса, о которых говорилось выше. Достоевский как бы надевает здесь шутовскую маску и заставляет Лебедева в причудливой, гротескной форме выска-

зывать свои собственные заветнейшие мысли о гибельной буржуазной цивилизации Запада и необходимости религиозной веры.

Даже Рогожин и Ипполит в известные минуты выражают мысли и переживания самого автора. Так, Рогожину Достоевский приписывает свое отношение к картине Гольбейна, изображающей мертвого Христа (эту картину Достоевский воспринимал как яркое свидетельство утраты религиозной веры), а Ипполиту в романе приписаны многие мысли, проходящие через все творчество Достоевского 60—70-х годов, от «Записок из подполья» до «Братьев Карамазовых», — о «наглой» и «бессмысленно-вечной» силе природы, о необходимости для человека веры в «будущую жизнь» (VI, 361, 366) и т. д.

Достоевский как бы «передоверяет» различным своим героям, в соответствии с их характером, уровнем их умственного и нравственного развития, различные стороны своего мировоззрения. При этом, как писатель-реалист, Достоевский всемерно заботится о том, чтобы не нарушить внутренней цельности и саморазвития характера персонажа. Он, выражаясь условно, «переводит» свои мысли и чувства на язык данного героя, выражает их так, как мог бы (и должен был) выразить их последний. Но не всегда это удается.

Наиболее открыто вмешательство авторского голоса проявляется в той сцене романа, где князь Мышкин выступает с речью перед гостями-аристократами, собравшимися у Епанчиных. Достоевский вкладывает здесь в уста князя почти весь тот комплекс своих реакционно-утопических философско-исторических идей, которые он впоследствии развивал на страницах «Дневника писателя». Речь Мышкина в гостиной Епанчиных (предваряющая позднейшие славянофильские «почвеннические» рассуждения Шатова, а также ряд публицистических отступлений в «Братьях Карамазовых») никак не подготовлена развитием характера Мышкина. Реалистическая ткань романа здесь разрывается, и Достоевский-художник уступает место Достоевскому — реакционному публицисту, противнику революционного движения.

9

16 апреля 1864 года, под свежим впечатлением смерти своей первой жены, Достоевский занес в свою записную

тетрадь ряд философских размышлений, непосредственно связанных по содержанию с проблематикой законченного почти шесть лет спустя «Идиота».[23]

Высший нравственный идеал, замечает здесь Достоевский, выражен в заповеди: «Возлюбить человека, как *самого себя*». «Высочайшее употребление, которое может сделать человек из своей личности, из полноты развития своего *я*, — это как бы уничтожить это *я*, отдать его целиком всем и каждому безраздельно и беззаветно».

Но полное, реальное осуществление человеком этого нравственного идеала «*невозможно*» — утверждает Достоевский. Идеал этот мог быть осуществлен «одним Христом», образ которого поэтому представляет для человечества «вековечный идеал», «к которому стремится человек». В жизни реальных, земных людей уничтожение своего *я*, отказ то своих, личных интересов во имя любви к другим людям, неосуществимы, так как этому препятствует «закон личности», «связывающий» человека.

Поэтому Достоевский вынужден прийти к грустному выводу, что нравственный идеал осуществим лишь в отдаленном будущем, — может быть, даже не «на земле», а «на другой планете»; «Христос проповедовал свое учение только как идеал»; он «сам предрек, что до конца мира будут борьба и развитие». «Закон личности», грубые страсти, эгоистическая взаимная отчужденность и разъединение человеческих *я* неотделимы от земной жизни, образуют такой же *вечный* «закон природы», как присущее человеку стремление осуществить идеал братства и справедливости, — таков глубоко пессимистический конечный вывод писателя.

Исходя из своих христианских идеалов, Достоевский, как мы видим, принужден отказаться от мечты об осуществлении идеала свободы и справедливости «на земле». Он готов превратить свой идеал будущего в нечто родственное кантовскому категорическому императиву и в то же время столь же бессильное и отвлеченное, как этот императив. Люди должны стремиться, по мнению Достоевского, подражать Христу и воплощенному в нем «вековечному» идеалу. И в то же время этот идеал неосуществим на земле,

---

[23] Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина, ф. 93. 1. 2. 7, Записная книжка № 2, стр. 41—55. Частично напечатано в книге: Л. Гроссман. Путь Достоевского. Л., 1924, стр. 130—131.

так как он «противоположен» человеческой природе, а следовательно, практически недостижим. Если бы даже кто-нибудь его и достиг, то неизбежно натолкнулся бы на сопротивление других людей с их эгоизмом и разрушительными страстями.

Достоевский, таким образом, объективно сам признает бессилие и немощь того «христианского» идеала, который он стремился полемически противопоставить идеалам социализма. Готовый прославлять «вечную» красоту идеалов религиозной нравственности, он в то же время сознает их неосуществимость «на земле», прямо говорит о том, что они «противоположны» законам природы и натуре человека, переносит их осуществление в неопределенное будущее. Эта внутренняя противоречивость, отразившаяся в дневниковой записи 1863 года, отражает те сомнения, о которых Достоевский писал десять лет раньше в письме к Н. Д. Фонвизиной:

«Я скажу вам про себя, что я — дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки. Каких страшных мучений стоила и стоит мне теперь эта жажда верить, которая тем сильнее в душе моей, чем более во мне доводов противных» (Письма, I, 142).

Грустные размышления Достоевского о неосуществимости нравственных идеалов христианства «на земле» замечательны не только в том отношении, что они освещают одно из центральных противоречий его философского и морального мировоззрения — его «жажду верить» и невозможность избавиться от «противных» доводов. Размышления эти представляют собой также превосходный авторский комментарий к задуманному и написанному позднее «Идиоту».

Достоевский стремился в этом романе нарисовать образ человека, близкого по высоте нравственных идеалов к тому «вековечному» идеалу человеческой личности, осуществлением которого он считал нарисованный в Евангелии образ Христа. И вместе с тем Мышкин — фигура глубоко трагическая. Его призывы к самоусовершенствованию, к справедливости и братству остаются неуслышанными ни сытой и самодовольной аристократией, ни молодежью, находящейся под влиянием «современных позитивистов». Князь не может спасти от гибели Настасью Филипповну, помочь Рогожину освободиться от сжигающих его темных страстей, облегчить участь Ипполита — он может лишь «братски»

сочувствовать им. «Хаос» сословных интересов и корыстных эгоистических страстей, господствующих в окружающем обществе, оказывается сильнее Мышкина, этот «хаос» постепенно побеждает героя, проникая в его сознание, разрушая его блаженное неведение и наивную веру в людей, его веру в осуществимость земной «гармонии», крушение которой приводит любимого героя Достоевского к безумию.

Образ князя Мышкина (как и позднейший образ Алексея Карамазова) имел определенные реальные корни в современной Достоевскому общественной жизни. Сочетание социально-критических настроений с религиозными исканиями было свойственно многим людям того времени, в том числе и части народников. Однако несмотря на большую искренность и высоту нравственного пафоса, присущие нередко подобным исканиям, именно их религиозный характер составлял их величайшую слабость и неизбежно обрекал их на неуспех.

Трагический финал «Идиота» и грустные размышления Достоевского о неосуществимости христианского идеала «на земле», о необходимости отложить его осуществление на неопределенное будущее взаимно освещают и комментируют друг друга. Они отражают не покидавшее сознание писателя ощущение слабости и немощи тех туманных религиозно-утопических мечтаний, которые он пытался противопоставить идеалам русских революционеров своей эпохи.



Глава VI

«СВОЕ» И «ЧУЖОЕ» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДОСТОЕВСКОГО. СВЯТОЧНЫЙ РАССКАЗ «МАЛЬЧИК У ХРИСТА НА ЕЛКЕ»

1

Достоевский гордился тем, что великие поэты и мыслители других народов, «кроме земли своей, из всего мира, наиболее и наинароднее» бывают поняты и приняты в России (XI, 309). Он видел одно из драгоценных, великих исторических свойств русской национальной культуры в способности глубоко ощущать значение культурных ценностей, созданных другими народами, проникать в их национальный дух, творчески усваивать и перерабатывать наиболее ценные, передовые достижения культуры всего человечества. Отмечая, что среднему образованному французу в его время были неизвестны даже многие французские поэты (например, Барбье), не говоря уже о поэтах иностранных, Достоевский писал, что в России дело обстоит иначе: «Шиллер... вошел в плоть и кровь русского общества, особенно в прошедшем и в запрошедшем поколении. Мы воспитались на нем, он нам родной и во многом отразился на нашем развитии. Шекспир тоже. Даже Гёте известен у нас несравненно более, чем во Франции, а может быть и в Англии. Английская же литература, бесспорно, нам известнее, чем во Франции, а может быть и в Германии» (XIII, 107—108).

И однако только полным непониманием или сознательным искажением творчества Достоевского можно объяснить безнадежные попытки некоторых из ученых-компаративистов на Западе и в США представить творчество ве-

ликого русского писателя как простую механическую сумму книжных «влияний» и «заимствований».[1]

Литература никогда не была для Достоевского простой комбинацией образов, сюжетных положений и цитат. За литературными идеями и образами он, как всякий великий писатель-реалист, видел *выраженные в них явления жизни*. Вот почему всякая попытка рассматривать обращение Достоевского к тем или другим литературным явлениям и фактам вне раскрытия связи между реальной исторической проблематикой его творчества и жизненной проблематикой, заключенной в привлекавших его внимание литературных фактах, обречена на неуспех.

Достоевский хорошо знал историю мировой литературы — прошлой и современной. Он интересовался Шекспиром и Сервантесом, трагедиями Корнеля и Шиллера, «Жил Блазом» и «Манон Леско», Бальзаком и Жорж Санд, Гюго и Флобером, Диккенсом и Золя. Его творческое воображение романиста волновали образы Дон-Кихота и Гамлета, Фауста и Мефистофеля, герои шиллеровских «Разбойников» и «Дон-Карлоса». Но отношение Достоевского к образам и традициям предшествующей и современной западноевропейской литературы было не пассивным, а живым и активным, как это бывает у всякого по-настоящему большого и крупного писателя. Достоевский видел в классических произведениях и образах мировой литературы выражение живой художественной мысли, стремящейся овладеть сложным и изменчивым содержанием жизни. Интерес к темам и образам писателей Запада способствовал углубленному пониманию им многих явлений современной ему общественной жизни — русской и зарубежной, так как сопоставление этих явлений с классиче-

[1] Примером такого подхода к творчеству Достоевского (бесплодного в научном отношении) являются книги американского исследователя Пэссиджа: Charles E. Passage. 1) Dostoevski the Adapter. Chaper Hill, 1954; 2) The Russian Hoffmannists, S'Gravenhage, 1961. Здесь едва ли не к каждому образу и мотиву из произведений Достоевского путем различных произвольных натяжек совершенно искусственно подыскивается параллель у Гофмана. При этом та реальная связь между Достоевским и Гофманом, которая проявляется в освещении темы фантастики «обыденной» буржуазной действительности и в критическом анализе психологии героя-индивидуалиста, автором тщательно обходится. Справедливую критику первой из двух названных работ Пэссиджа см. в статье: И. Анисимов. Достоевский и его исследователи. Литературная газета, 1956, 17, 9 февраля, стр. 4.

скими образами, темами, сюжетами предшествующей литературы позволяло разглядеть в них новые стороны, новые углы и грани.

Достоевский всегда исходил в своих романах и повестях из наблюдений над «текущей» русской жизнью, над выдвинутыми ею общественно-психологическими типами и характерами. Но смысл этих типов и характеров, смысл новых жизненных отношений, рожденных русской действительностью в предреформенный и в особенности пореформенный период он стремился понять и осветить, привлекая для их углубленной художественно-эстетической и философско-исторической оценки классические типы и ситуации, созданные его выдающимися предшественниками и современниками, сопоставляя опыт русской жизни с разнообразными философскими, социальными, юридическими, моральными учениями прошлого и своей эпохи. Это постоянное сопоставление образов «текущей» русской действительности с результатами движения философской и художественной мысли, прошлой и настоящей, осмысление событий русской общественной жизни на фоне развития мировой истории и культуры, в неразрывной связи с ними составляет один из источников философской насыщенности и художественной масштабности произведений Достоевского.

Изображая русскую общественную жизнь 40—70-х годов, Достоевский почти в каждой своей повести или романе пользовался для раскрытия смысла изображаемых характеров, социально-исторических, бытовых и психологических отношений между героями широким кругом литературных ассоциаций, философских и культурно-исторических сопоставлений. Это было обусловлено тем, что русскую общественную жизнь своего времени он рассматривал не изолированно от прошлого исторического опыта человечества и от общественной жизни современной ему Западной Европы, но стремился осмыслить ее, исходя из своего общего понимания вопросов исторического развития человеческой цивилизации. И точно так же, читая произведения Шекспира, Корнеля и Расина, Шиллера, Бальзака и Жорж Санд, Гюго и Диккенса, Достоевский стремился с помощью образов и ситуаций, созданных этими художниками, глубже проникнуть в понимание жизненных судеб и психологии русских людей своего времени. В творчестве других писателей — больших и малых — он искал и находил

прежде всего отражение тех поставленных историей России и человечества вопросов, над разрешением которых настойчиво билась его собственная художественная мысль, — вопросов, возбужденных перед ним «текущей» русской действительностью. Опыт русской общественной жизни, типы и обстоятельства, знакомые ему по собственным писательским наблюдениям, помогали Достоевскому понять общественно-психологическое содержание типов, созданных рукою его западноевропейских предшественников и современников, давали мерило для их оценки, указывали на их сильные и слабые стороны.

Один пример, заимствованный не из произведений Достоевского, а из повести другого, второстепенного беллетриста, напечатанной в журнале «Время», особенно отчетливо раскрывает тот угол зрения, который определял отношение Достоевского к любым литературным фактам и те ассоциации, которые эти факты у него вызывали.

В помещенном во «Времени» (1862, № 10) романе С. Федорова «Свое и наносное» есть эпизод, где описывается посещение героем и его товарищем — юношами, только что окончившими военное училище, — провинциального театра. На сцене идет «Коварство и любовь» Шиллера. Вот как описывает герой свои впечатления от этой трагедии:

«Весь спектакль я весь был душой в Фердинанде. Пьеса произвела на меня сильное впечатление. Я так поддался обаянию игры, до того наэлектризовались чувства, распалилось воображение, что мне вдруг показалось, что это что-то близкое мне, что все это случилось или случится со мной, да вряд ли и не теперь происходит. Фердинанд — это страстная, это — благородная натура, это я, и сомнения нет. Президент — это дедушка, который не позволяет мне жениться на Машеньке — Луизе; Миллер — это Петр Герасимыч, ее отец, такой же добродушный, честный старик, а Вурм... Вурм — это Иуда (школьное прозвище одного из товарищей героя, — *Г. Ф.*), такой же коварный и злой».[2]

После окончания спектакля между героями происходит разговор, во время которого Волчок — товарищ героя — сопоставляет шиллеровского Фердинанда с современными русскими «горяченькими» натурами, которые до тех пор

[2] Время, 1862, № 10, стр. 134.

живут себе «припеваючи», закрывая глаза на окружающие их житейские «гадости», пока сами не станут жертвой окружающего произвола. О президенте же фон Вальтере тот же Волчок говорит, отвечая на наивное восклицание своего друга: «Неужели могут существовать подобные личности?

« — Нашел чему удивляться! сплошь да рядом. Чай и здесь их не оберешься... Ведь это они на сцене только такие страшные, а в жизни это все чадолюбивые отцы, верные супруги, примерные граждане, право так. Загляни в кондуит любого из этих господ. Не веришь кондуиту, обратись к общественному мнению, и оно то же скажет».[3]

Приведенный пример, заимствованный из творчества второстепенного писателя-беллетриста 60-х годов, крайне характерен не только для него, но и для Достоевского и других мыслящих русских людей того времени. Пример этот отчетливо показывает, как воспринимали Достоевский и его современники факты «чужой», западной литературы и какие ассоциации они у них вызывали. За фактами «чужой» жизни и литературы Достоевский ощущал и видел близкие к ним по содержанию, родственные (или наоборот — противоположные им) факты «своей», русской жизни, и именно это определяло его восприятие первых, его страстное, активное отношение к ним, вызывало у него желание воспользоваться в своем творчестве там, где это отвечало его художественным задачам, теми или иными мотивами, литературными цитатами или сопоставлениями для углубленного творческого освещения изображаемых им явлений «текущей» русской действительности.

Желая проиллюстрировать мысль о том, что «чужие», западные образы и сюжеты неизменно обрастали в сознании Достоевского и его мыслящих современников «своими», живыми, русскими ассоциациями, мы не случайно воспользовались драмой Шиллера «Коварство и любовь».

Шиллера можно было бы назвать своего рода литературным «спутником» Достоевского. Имя немецкого поэта, отдельные образы, ситуации, цитаты из его стихотворений мелькают на страницах многих произведений русского писателя — от рассказа «Маленький герой» (1849) до «Братьев Карамазовых». Исследователями Достоевского не раз указывалось и на наличие ряда сюжетных «перекли-

---

[3] Там же.

чек» между Шиллером и Достоевским — например, на сходство между интригой, которую затевает князь Валковский для того, чтобы разлучить своего сына с Наташей в «Униженных и оскорбленных», и интригой, которую с аналогичной целью предпринимают президент фон Вальтер и его секретарь Вурм в шиллеровском «Коварстве и любви».[4]

Но из тех же произведений Достоевского, где упоминается имя великого немецкого поэта, видно, что «Шиллер» и «шиллеровщина» были для Достоевского не только явлениями исторического (и притом одного немецкого) прошлого. Эти термины в понимании великого русского романиста были насыщены таким емким и широким нравственно-психологическим и культурно-историческим содержанием, которое делало их пригодными для характеристики не только прошлых, но и живых, современных ему явлений русской действительности. В этом широком, обобщенном культурно-историческом понимании «шиллеровщина» стала для Достоевского одной из характерных черт духовного мира многих главных его героев — от Ивана Петровича из «Униженных и оскорбленных» до Дмитрия и Ивана Карамазовых, — т. е. явлением *русской* жизни 60—70-х годов.

Слова «Шиллер» и «шиллеровщина» в устах Достоевского потеряли свой первоначальный узколокальный смысл, приобрели новое звучание, стали своего рода «вечными» культурно-историческими обобщениями большой емкости и силы. Реальный мир поэзии Шиллера, благородные и мечтательные тирады его героев, философские мотивы его баллад — все это слилось в сознании Достоевского в единый, устойчивый смысловой комплекс, в известной мере восходящий к реальному творчеству Шиллера и вместе с тем обогащенный и усложненный наблюдениями романиста над «текущей» русской действительностью и ее философско-психологическим анализом. Это-то свойственное Достоевскому обобщенное культурно-историческое истолкование творчества Шиллера как явления, собравшего в себе, как в едином фокусе, целый комплекс идей и настроений, характерных в той или иной мере для всего современного ему человечества, сделало великого немецкого поэта литературным «спутником» Достоевского и его героев.

---

[4] См. об этом: J. Meier-Graefe. Dostojewski der Dichter. Berlin, 1926, S. 126—127.

Таким образом, Шиллер, который интересовал Достоевского, был для него столько же «немецкий», сколько «русский» поэт. Образы и настроения немецкого поэта неразрывно слились для русского романиста в единое целое с содержанием «текущей» русской действительности его времени, обросли в его сознании подсказанными этой действительностью психологическими ассоциациями, вобрали в себя такие дополнительные смысловые мотивы, которые по своему содержанию часто лишь довольно условно, приблизительно соответствовали реальному историческому содержанию шиллеровской поэзии. То же самое можно сказать об отношении Достоевского к другим великим поэтам и романистам Запада — Сервантесу, Гюго, Жорж Санд, Бальзаку, Гейне или Диккенсу, творчество которых он воспринимал в нераздельном единстве с волновавшими его проблемами реальной жизни и теми задачами, которые жизнь выдвигала перед ним как перед романистом.

Основная сюжетная линия «Униженных и оскорбленных», удвоенная в романе, — история девушки из мещанской семьи, соблазненной и оставленной дворянином-аристократом, заставляет вспомнить не только о пушкинском «Станционном смотрителе»,[5] но и о традиционных сюжетах семейного романа или мещанской трагедии XVIII века (в частности, о шиллеровском «Коварстве и любви»). Но было бы неисторичным думать, что сюжетная близость является в данном случае простым следствием литературного «влияния». Достоевский в «Униженных и оскорбленных» во многом как бы «вернулся» в иную историческую эпоху (и в новом ракурсе) к проблематике, образам, даже к отдельным ситуациям семейного романа и драмы XVIII века. Но это произошло, потому что проблематика их приобрела для него новый смысл и значение, наполнилась новым историческим содержанием в условиях русской общественной жизни начала 60-х годов, в период подготовки крестьянской реформы. Эпоха ломки абсолютизма и крепостнического строя в России поставила перед Достоевским, так же как перед русскими демократами-просветителями, вопросы, во многом сходные с теми, какие стояли перед просветителями и сентименталистами XVIII века, бо-

---

[5] См. об этом: М. Альтман. Роман Белкина (Пушкин и Достоевский). Звезда, 1936, № 9, стр. 195—204.

ровшимися в своих романах и драмах с развращенной аристократией, противопоставлявшими ей мирные идеалы и честь третьесословной мелкобуржуазной семьи. Особенности мировоззрения Достоевского, его стремление истолковать контраст между аристократией, с одной стороны, «униженными» и «оскорбленными», с другой, как борьбу этических моральных принципов, также способствовали сближению проблематики «Униженных и оскорбленных» с проблематикой мещанской драмы и семейного романа XVIII века, для которых также было обычно характерным сентиментально-моралистическое освещение вопросов общественной жизни, сведение социальных различий к различиям морально-этического порядка. Вот почему многократное упоминание в «Униженных и оскорбленных» имени Шиллера не случайно. «Спор» князя Валковского с Шиллером (III, 208—213) подчеркивает, что социальная и психологическая проблематика шиллеровских драм, по мнению Достоевского, не принадлежала только историческому прошлому, но имела живое, действенное значение для его эпохи. Аналогичный этому смысл имеют многократно встречающиеся в «Преступлении и наказании» сопоставления «идеалиста» Раскольникова с благородными героями Шиллера (V, 37, 374, 383 и др.) или шиллеровские ассоциации и цитаты в «Братьях Карамазовых», подчеркивающие масштабность образов и монументальный характер социально-философской проблематики этого последнего романа Достоевского.[6] Вложенные в уста Дмитрия Карамазова отрывки из баллад Шиллера помогают Достоевскому указать на отражение в речах Дмитрия самых центральных и мучительных, «вековечных» вопросов истории цивилизации, над которыми до Дмитрия веками бились величайшие умы человечества (в том числе великий немецкий поэт). А делаемое Федором Павловичем Карамазовым сопоставление себя и своих сыновей с графом фон Моором и его враждующими сыновьями из шиллеровских «Разбойников» подчеркивает историческую значительность и масштабность легшей в основу «Карамазовых» темы «случайного семейства», ее связь с идейно-философской проблематикой предшествующей мировой литературы, так же как

---

[6] См. статью: А. Зегерс. Заметки о Достоевском и Шиллере. Вопросы литературы, 1963, № 4, стр. 118—138.

другие литературно-философские ассоциации «Карамазовых» — образы великого инквизитора, Лютера, гетевского «Фауста» или разговор Алеши и Коли Красоткина о вольтеровском «Кандиде».

2

С излюбленным приемом Достоевского — комментировать изображаемые характеры путем сопоставления с характерами известных исторических лиц, имена которых вызывают у читателя определенный круг устойчивых философско-психологических ассоциаций, или с образами предшествующей мировой литературы — связана насыщенность его произведений и другими цитатами, литературными и культурно-историческими сопоставлениями.

Герои Пушкина, Байрона или Бальзака ассоциировались для Достоевского с героями его романов, выступали для сознания самого писателя как предшественники его персонажей, связанные с ними живой нитью реальной исторической преемственности. И наоборот, характеры ряда персонажей Достоевского и многие эпизоды из его романов преднамеренно «ориентированы» автором на те или другие исторические прообразы или же на классические образы и мотивы известных читателю великих произведений мировой литературы. При чем «ориентированность» их на эти прообразы является никак не случайным, бессознательным (или полусознательным) «заимствованием», а напротив — рассчитанным, продуманным и тонким художественным приемом.

Так, образ князя Мышкина в «Идиоте» преднамеренно «ориентирован» на образы пушкинского «рыцаря бедного» и Дон-Кихота, сцена именин в доме Настасьи Филипповны, где героиня в трагическую минуту душевного смятения должна выбрать одного из борющихся за нее соперников — на сцену пира у Клеопатры в «Египетских ночах», а сцена свидания Аглаи и князя на зеленой скамейке невольно вызывает у читателя в памяти воспоминания о свидании Онегина и Татьяны. Точно так же Раскольников в самом тексте романа сопоставлен авторам с Магометом и Наполеоном, нечаевцы в «Бесах» — с евангельскими и пушкинскими «бесами», Аркадий Долгорукий — с Германном, Скупым рыцарем и Ротшильдом, Иван Карамазов — с Францем Мо-

бром, с Гамлетом, Фаустом и т. д.[7] Не всегда подобные культурно-исторические (или литературные) параллели указаны прямо, часто они подразумеваются, даны в виде своеобразного, скрытого художественного ориентира, помогающего психологически углубленному восприятию образа, как это имеет место в приведенных примерах из «Униженных и оскорбленных», в «Игроке» (ироническая параллель между Де-Грие и м-ль Бланш и героями «Манон Леско»),[8] в «Идиоте» и «Братьях Карамазовых», и т. д. Сопоставление своих персонажей с их историческими и литературными «двойниками» позволяет Достоевскому одновременно подчеркнуть трагическое величие (и вообще масштабность) созданных им образов, и в то же время — отграничить их от этих литературных «двойников», подчеркнуть их социальное и психологическое своеобразие, связанное с особым стилем жизни и мышления, присущим иной, современной писателю эпохе.

Особую насыщенность текста романов Достоевского различного рода культурно-историческими ассоциациями показывает следующий пример.

В XI главе первой части романа «Идиот» Ганя Иволгин так излагает князю Мышкину свой план — воспользовавшись капиталом Настасьи Филипповны, нажить огромное состояние и таким образом добиться власти над людьми: «У нас мало выдерживающих людей, хоть и все ростовщики, а я хочу выдержать. Тут, главное, довести до конца — вся задача! Птицын семнадцати лет на улице спал, перочинными ножичками торговал и с копейки начал; теперь у него шестьдесят тысяч, да только после какой гимнастики! Вот эту-то я всю гимнастику и перескочу, и прямо с капитала начну; чрез пятнадцать лет скажут: „Вот Иволгин, король Иудейский“» (VI, 111).

Евангельскому рассказу о надписи над головой распятого Христа («Сей есть Иисус, царь Иудейский») Достоевский и его герой дают здесь необычное, на первый взгляд, неожиданное истолкование. Определение «*царь* Иудейский» Ганя заменяет другим: «*король* Иудейский» — и,

---

[7] См. об этом: Л. П. Гроссман. Достоевский-художник. В кн.: Творчество Ф. М. Достоевского. Изд. АН СССР, М., 1959, стр. 351—352, 406.

[8] См. статью: В. Дороватовская-Любимова. Французский буржуа. Литературный критик, 1936, № 9, стр. 211—213.

относя его к своему будущему, вкладывает в него смысл: «король биржи», «Ротшильд».

Это необычное на первый взгляд переосмысление известного евангельского эпизода в романе Достоевского перестает быть неожиданным, если вспомнить одно место из книги Г. Гейне «К истории религии и философии в Германии».

«Бедный раввин назаретский, над умирающей головой которого язычник-римлянин начертал злорадные слова „царь иудейский“, этот увенчанный терниями, облаченный в издевательскую багряницу и осмеянный царь иудейский сделался в конце концом богом римлян, и они должны были преклоняться перед ним! Подобно языческому Риму, был побежден и Рим христианский, и он стал даже данником. Если ты, дорогой читатель, в первых числах триместра отправишься на улицу Лафит, в дом № 15, ты увидишь, как перед высоким подъездом из тяжеловесной кареты выходит толстый человек. Он поднимается по лестнице наверх, в маленькую комнату, где сидит молодой блондин, который, однако, старше, чем кажется с виду, в барской, аристократической пренебрежительности которого заключено нечто столь устойчивое, столь положительное, столь абсолютное, как будто все деньги этого мира лежат в его кармане. И в самом деле, все деньги этого мира лежат в его кармане, и зовут его мосье Джеймс де Ротшильд, а толстяк — это монсиньор Гримбальди, посланец его святейшества папы, от имени которого он приносит проценты по римскому займу, дань Рима».[9]

Перевод книги Гейне (под названием «Черты из истории религии и философии в Германии») был напечатан в журнале Достоевского «Эпоха» (1864, № 1—3). Перевод этот, выполненный (или отредактированный), судя по двум примечаниям к нему, помеченным инициалами «Н. С.», Н. Н. Страховым,[10] подвергся при публикации сильным сокращениям и искажениям цензурного характера. В частности, из процитированного отрывка в «Эпохе» была выброшена проводимая Гейне иронически язвительная параллель между Ротшильдом и Христом.[11] Однако Достоевскому, без сомнения, был известен полный текст книги

---

[9] Г. Гейне, Собрание сочинений, т. 6, Гослитиздат, М., 1958, стр. 86.

[10] Эпоха, 1864, № 3, стр. 200, 203—204.

[11] Там же, № 1/2, стр. 319—320.

Гейне, и он воспользовался ею в «Идиоте», где оба культурно-исторических символа, намеченных у Гейне — тема Ротшильда и тема Христа — получили новую, «русскую» художественную интерпретацию в образах Гани Иволгина и князя Мышкина.

Один из исследователей Достоевского назвал его «гениальным читателем».[12] В этом на первый взгляд парадоксальном определении удачно схвачена одна из особенностей творческого метода Достоевского, проиллюстрированная выше.

«Гениальную» способность Достоевского проникать силою творческого воображения в прочитанный текст, открывать в нем недоступное менее внимательному читателю философское и психологическое содержание, бесконечно углублять и дополнять его с помощью различного рода сопоставлений и ассоциаций особенно наглядно иллюстрирует работа Достоевского над текущей газетной хроникой, отраженная в его романах и повестях 60—70-х годов, а также в его записных тетрадях и «Дневнике писателя». Но подобные же черты были присущи и работе Достоевского над текстом особенно любимых им (или привлекавших в тот или иной период жизни его внимание) произведений русской и западноевропейской литературы.

Читая произведения своих предшественников и современников — великих и малых, — Достоевский «гениально» умел проникать в глубокий философский смысл созданных ими ситуаций и художественных образов, умел дополнять эти ситуации и образы новыми чертами и ассоциациями, подсказанными русской общественной жизнью своего времени. Он замечательно тонко ощущал ту потенциальную способность к новой жизни, к художественному росту, философскому углублению, творческому переосмыслению, которая была заложена в тех или иных из прочитанных им сцен и эпизодов, которая делала возможной их своеобразное оживление и возрождение. Способность к углублению, к творческому переосмыслению уже созданных литературных типов Достоевский, как свидетельствует «Дневник писателя», ценил и у своих современников — в частности у Щедрина (XI, 422—423).

В. Л. Комарович отметил в качестве характерного для

---

[12] А. Бем. Достоевский — гениальный читатель. В кн.: О Достоевском, сб. II. Прага, 1933, стр. 7—24.

Достоевского приема — «часто встречающиеся в его романах выражения в кавычках, стремление символизировать свои оригинальные мысли словами другого писателя».

«Так Раскольникову, — писал Комарович, — легче всего свои индивидуалистические настроения высказать словами Пушкина из „Подражаний Корану“: «О, как я понимаю *„пророка“*... Велик Аллах и повинуйся *„дрожащая тварь“*! Девять лет спустя Версилов („Подросток“) повторяет мысль Раскольникова. И опять у Достоевского не находится иных слов, кроме почти тех же слов Пушкина: „Не переставай презирать, — говорит Версилов „подростку“. — Где-то в Коране Аллах повелевает пророку взирать на *„строптивых“* как на мышей, делать добро и проходить мимо...

«„Рыцарь бедный“ и „Скупой рыцарь“ Пушкина, „Гимн к радости“ и „Перчатка“ Шиллера, сцена в церкви из „Фауста“ Гете, различные стихотворения Пушкина, Лермонтова, Тютчева и т. д. и т. д. — все это вспоминает Достоевский в своих романах, пользуясь чужим художественным материалом для того, чтобы заставить жить свои мысли».[13]

Анализ указанных В. Л. Комаровичем и других встречающихся в романах Достоевского многочисленных цитат из произведений русских и зарубежных писателей свидетельствует о том, что эти цитаты (так же, как рассмотренные выше сопоставления героев Достоевского с их историческими и литературными «двойниками») выполняют иную художественную функцию, чем аналогичные цитаты выполняют обычно в других литературных произведениях.

Когда Пушкин характеризует круг чтения старухи Лариной, Татьяны и Онегина, то книги, любимые каждым из этих персонажей, освещают для читателя романа ту культурно-историческую атмосферу, в которой формировался каждый из них, и этим проливают свет на самый характер персонажа, уровень его умственного развития, его вкусы и жизненные идеалы.

Когда Михалевич в «Дворянском гнезде» Тургенева горячо декламирует перед Лаврецким романтические стихи, то это служит дополнительным штрихом для характеристики натуры этого странствующего энтузиаста-романтика.

---

[13] В. Комарович. Достоевский и Гейне. Современный мир, 1916, № 10, стр 106.

В романах Достоевского дело обстоит несколько иначе. Упоминаемые литературные произведения, цитаты из Пушкина, Шиллера, Вольтера, Гете или Гейне[14] нужны здесь автору не столько для характеристики культурного уровня и литературных вкусов персонажей, сколько для другой цели. Эти упоминания и цитаты соотнесены с философским смыслом произведения, образуют своего рода культурно-исторический подтекст, помогающий читателю проникнуть в наиболее глубокие и сложные пласты идейного содержания романа.

3

Сложный процесс идеологической и художественно-стилистической переплавки, которую «чужой», «заимствованный» литературный материал претерпевал в творчестве великого русского романиста (становясь для него средством осмысления и отражения русской действительности), особенно наглядно раскрывает творческая история одного из небольших по объему произведений 70-х годов — рассказа «Мальчик у Христа на елке» (1876).

В конце октября 1875 года Достоевский окончил роман «Подросток», заключительные главы которого появились в декабрьской книжке «Отечественных записок» за 1875 год. Завершив работу над романом, Достоевский 8 ноября заключает с петербургским книгоиздателем П. Е. Кехрибарджи договор о продаже ему «Подростка» для отдельного издания.[15] Но еще раньше, чем были закончены переговоры с Кехрибарджи, у Достоевского возникает мысль о возобновлении с 1876 года издания «Дневника писателя», в виде журнала, в форме ежемесячных самостоятельных выпусков; 5 ноября 1875 года датирована самая ранняя заметка в записной тетради Достоевского № 11, запол-

---

[14] Источники многочисленных цитат в произведениях Достоевского указаны в комментариях к изданию: Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений, т. 1—10, Гослитиздат, М., 1956—1958. Кроме того, см. статьи: В. Е. Холшевников. О литературных цитатах у Достоевского. Вестник Ленингр. гос. унив., 1960, № 8, Сер. истории, языка и литературы, в. 2, стр. 134—138; A. Rammelmayer. 1) Dostojewski, der aufmerksame Leser. Zeitschrift für slavische Philologie, 1956, Bd. XXV, H. 1; 2) Dostojewski und Voltaire. Там же, 1958, Bd. XXVI, H. 2.

[15] См. об этом: Л. П. Гроссман. Жизнь и труды Ф. М. Достоевского. Изд. «Academia», М.—Л., 1935, стр. 238.

нявшейся писателем систематически с ноября 1875 по апрель 1876 года и в основном содержащей материалы и наброски, предназначенные для первых трех выпусков «Дневника писателя» за 1876 год.[16] С этого момента Достоевский, не прерывая работу почти ни на один день, упорно занят подготовкой первого выпуска «Дневника писателя». Он просматривает материал текущих русских газет и журналов и делает в тетради на основании прочитанного многочисленные, разнообразные по содержанию заметки и наброски.

Работа по собиранию материала для «Дневника писателя» быстро двинулась вперед. В течение ноября и декабря 1875 года у Достоевского накопилось множество тем для будущего журнала. Однако, когда в конце декабря — начале января 1876 года Достоевский приступил к окончательному обдумыванию плана январского выпуска «Дневника», писатель весьма разборчиво отнесся к накопленному материалу. От многих тем, первоначально намеченных, а иногда и сравнительно подробно разработанных на страницах записной тетради в ноябре—декабре 1875 года как предполагаемый материал для будущего «Дневника», писатель отказался. И наоборот, в сознании Достоевского на первое место теперь выдвинулись новые темы, непосредственно подсказанные событиями и жизненными впечатлениями последних дней, — темы, ставшие для Достоевского особенно острыми и живыми к тому времени, когда от собирания материала он перешел к непосредственной работе над оформлением первого — январского — выпуска «Дневника».

В результате, за исключением короткого вступления, две первые главы январского выпуска «Дневника писателя» почти целиком были посвящены Достоевским одной теме — о русских детях.

Приступая в ноябре—декабре 1875 года к собиранию материала для первого выпуска «Дневника писателя», Достоевский вначале, как свидетельствуют страницы его записной тетради, еще не предполагал, что тема о судьбе «рус-

---

[16] Записная тетрадь Достоевского № 11 хранится в Центральном государственном архиве литературы и искусства (ф. 212, оп. 1, № 15). Тетрадь эта подготовлена к печати и будет опубликована в одном из ближайших томов «Литературного наследства». Описание тетради см. в книге: Описание рукописей Ф. М. Достоевского. Под ред. В. С. Нечаевой. М., 1957, стр. 58—59.

ских теперешних детей» займет главное место в январской книжке «Дневника». Три обстоятельства определили решение Достоевского отвести центральное место в первых главах «Дневника писателя» теме «о детях» (об этом решении писатель 11 января 1876 года мог сообщить в письме к Всеволоду Соловьеву как об окончательно к этому времени им принятом, хотя, как видно из того же письма, для первого номера «Дневника» к 11 января, несмотря на существование огромного подготовительного материала, «почти ни одной строки» еще не было написано — Письма, III, 201—202). Указанные три обстоятельства отражены Достоевским на страницах его записной тетради и в тексте самого январского выпуска «Дневника писателя». Это посещение писателем в рождественские дни 1875 года елки и детского бала в С.-Петербургском клубе художников, встреча на улице в те же дни, «перед елкой и в самую елку», с семилетним мальчиком, просившим милостыню, и поездка Достоевского совместно с А. Ф. Кони 27 декабря 1875 года в колонию для малолетних преступников, помещавшуюся на окраине Петербурга, на Охте, за Пороховыми заводами.

9 ноября 1875 года в петербургской газете «Голос» был напечатан отчет о деятельности Общества земледельческих колоний и ремесленных приютов за октябрь 1875 года. В отчете, между прочим, указывалось, что «число воспитанников в колонии общества (за охтенскими пороховыми заводами) простиралось лишь до 48, хотя и положено иметь их 70», а также, что «состояние здоровья (воспитанников, — *Г. Ф.*) было очень неудовлетворительное».[17]

Прочитав заметку в «Голосе», Достоевский в тот же день отметил в записной книжке: «Общество земледельческих колоний и ремесленных приютов (по-видимому, значительное, познакомиться). Детская колония за пороховыми заводами». Тут же на полях писатель сделал пометку: «Здесь NB. Справиться».[18]

Наведя соответствующие справки через А. Ф. Кони и высказав ему свое желание посетить колонию, Достоевский 26 декабря получил от Кони приглашение заехать к нему на следующий день утром в Министерство юстиции для

---

[17] Голос, 1875, № 310, 9 (21) ноября, стр. 2.

[18] Центральный государственный архив литературы и истории, ф. 212, оп. 1, № 15, л. 4 об.

совместной поездки в колонию. 27 декабря Достоевский в сопровождении Кони посетил колонию малолетних преступников за Пороховыми заводами и провел там весь день, с 11 часов утра до наступления сумерек.[19] Описание этой поездки и связанных с нею впечатлений Достоевский дал в III разделе главы II январской книжки «Дневника писателя».

Накануне поездки в колонию малолетних преступников Достоевский посетил елку в Петербургском клубе художников. Об этой елке газета «Голос» сообщала 25 декабря 1875 года: «26-го декабря, в пятницу, в петербургском собрании художников назначен большой детский праздник „елка“ с бесплатными подарками для детей, акробатами, фокусниками, двумя оркестрами музыки, горами, электрическим освещением и проч. и проч. Елки петербургского собрания художников много уже лет славятся своим прекрасным устройством. По всей вероятности, и нынешняя елка не будет хуже прежних и доставит своим маленьким посетителям немало удовольствий. Не худо заблаговременно запастись входными билетами».[20]

Описание елки и бала в клубе художников Достоевский также включил в состав январской книжки «Дневника писателя» (глава I, разделы III, IV). Как видно из заметок в записной тетради и из сохранившегося чернового наброска, не вошедшего в окончательный текст,[21] Достоевский первоначально намеревался более подробно остановиться на описании этого праздника и вызванных им у писателя размышлениях, чем он это сделал в «Дневнике», но впоследствии отказался от этого замысла. По всей вероятности, Достоевский исключил из «Дневника писателя» заготовленный им материал о бале в клубе художников, так как еще до окончания его работы и выхода в свет январского номера «Дневника писателя» тому же балу в клубе художников посвятил один из своих фельетонов в «Биржевых ве-

---

[19] Л. П. Гроссман. Жизнь и труды Ф. М. Достоевского, стр. 239; А. Ф. Кони. На жизненном пути, т. II. Изд. 2-е, СПб., 1913, стр. 100—103. Здесь поездка эта ошибочно отнесена к лету 1877 года.

[20] Голос, 1875, № 356, 25 декабря (6 января 1876), стр. 2.

[21] Отрывок этот хранится в рукописном отделении ИРЛИ. Опубликован А. С. Долининым в «Ученых записках Лен. гос. педагогического института им. М. Н. Покровского» (т. IV, в. 2, Л., 1940, стр. 314—316).

домостях» Незнакомец (А. С. Суворин).[22] Такой вывод можно сделать отчасти на основании совпадения некоторых тем, намеченных Достоевским в его наброске с темами, затронутыми Суворином (описание костюмированного бала для родителей; выступление актера И. Ф. Горбунова), отчасти — из слов Достоевского, которыми открывается описание детского праздника в «Дневнике»: «Елку и танцы в клубе художников я, конечно, не стану подробно описывать; все это было уже давно и в свое время описано, так что я сам прочел с большим удовольствием в других фельетонах» (XI, 149). Что в последних словах речь идет о фельетоне Суворина, очевидно: во-первых, других фельетонов о новогоднем бале в клубе художников в петербургских газетах напечатано не было, а во-вторых, Достоевский именно в это время, как видно из заметок в записной тетради и в «Дневнике», следил за фельетонами Суворина с острым и постоянным полемическим интересом.

Третье впечатление Достоевского конца 1875 года, касающееся жизни «русских теперешних детей» и также описанное в специальном разделе январской книжки «Дневника» (глава II, раздел I), — встречи писателя с нищим мальчиком, имевшие место несколько раз, в те же самые дни, когда Достоевский посетил елку в клубе художников и охтенскую колонию малолетних преступников. Достоевский пишет об этих встречах: «Перед елкой и в самую елку перед рождеством я все встречал на улице, на известном углу, одного мальчика, никак не более как лет семи. В страшный мороз он был одет почти по-летнему, но шея у него была обвязана каким-то старьем, — значит, его все же кто-то снаряжал, посылая. Он ходил „с ручкой"; это технический термин, значит просить милостыню. Термин выдумали сами эти мальчики. Таких, как он, множество, они вертятся на вашей дороге и завывают что-то заученное; но этот не завывал и говорил как-то невинно и непривычно и доверчиво смотрел мне в глаза, — стало быть, лишь начинал профессию. На расспросы мои он сообщил, что у него сестра сидит без работы, больная; может и правда, но только я узнал потом, что этих мальчишек тьма тьмущая: их высылают с „ручкой" хотя бы в самый страшный мороз, и если ничего не наберут, то наверно их ждут побои» (XI, 153—154).

---

[22] Биржевые ведомости, 1876, № 17, 18 января, стр. 1.

Богатые, нарядные дети в клубе художников — и «мальчик с ручкой», одетый «почти по-летнему», несмотря на страшный петербургский мороз, останавливающий прохожих, чтобы «заученными» словами в сотый и тысячный раз попросить у них милостыню. Будущее таких мальчиков, из которых немалому числу суждено, вероятно, стать «воришками» (XI, 154) — и колония малолетних преступников, где собраны «все эти „падшие“ ангелы», дети с ранних лет «оскорбленные» сытым и равнодушным к их судьбе обществом (XI, 158). Таковы контрасты жизни большого города, с особой силой приковавшие к себе внимание Достоевского в период окончания подготовительной работы над первой книжкой возобновленного «Дневника писателя». Размышления, вызванные этими мучительными наблюдениями над жизнью детей в условиях пореформенного Петербурга, получили отражение не только в тех трех очерково-публицистических главках январской книжки «Дневника писателя», которые посвящены детской елке, нищему мальчику с «ручкой» и колонии для малолетних преступников. Те же наблюдения и размышления писателя получили художественное преломление в вошедшем в состав той же книги «Дневника писателя» фантастическом «святочном» рассказе «Мальчик у Христа на елке».

Первый фрагмент второй главы январской книжки «Дневника писателя» «Мальчик с ручкой» Достоевский начинает словами: «Дети странный народ, они снятся и мерещатся» (XI, 153). Фраза эта звучит вначале несколько неожиданно. Перед этим читатель только что прочел описание «детского бала», а затем и «бала отцов» в клубе художников. Вслед за нею же идет снова рассказ не о «сне», а о вполне реальной встрече писателя и «мальчика с ручкой». Но слова о «снящихся» и «мерещящихся» детях брошены Достоевским вначале рассказа «Мальчик с ручкой» не случайно. Слова эти подготавливают перевод темы о «русских теперешних детях» из реального, бытового в обобщенный условно-фантастический план «святочного» рассказа. Этот перевод совершается писателем несколько дальше — в рассказе «Мальчик у Христа на елке», который в январской книжке «Дневника писателя» непосредственно следует за фрагментом «Мальчик с ручкой».

В рассказе «Мальчик у Христа на елке» почти тот же самый маленький герой, что и в рассказе «Мальчик с ручкой». На этот раз это мальчик «лет шести или даже менее»,

живущий «в *каком-то* огромном городе» (XI, 155). Город, о котором идет речь, писателем сразу не назван, но многочисленные конкретные бытовые детали не оставляют у читателя с первых строк рассказа сомнения в том, что речь идет не о каком-либо другом большом городе, а именно о Петербурге, что дальше подтверждается и самим автором. Так же, как герой фрагмента «Мальчик с ручкой», герой рассказа «Мальчик у Христа на елке» «проснулся утром в сыром и холодном подвале». Рядом с ним — не больная сестра, а больная мать, которая, приехав с сыном из глухой провинции и заночевав в «углах», «вдруг захворала» и к утру умерла. После долгих и напрасных попыток пробудить мертвую мать ребенок один в «халатике» и старом «картузишке» оказывается на одной из ярко освещенных улиц столицы. На улице — страшный мороз, «мерзлый пар валит от загнанных лошадей». Окна домов ярко освещены, так как везде в богатых домах празднуют рождество. После долгих скитаний по улицам, во время которых он любуется елками в чужих домах, голодный и усталый ребенок замерзает «за дровами» «на чужом дворе», куда он забрался, пытаясь согреться и прячась от «злого мальчика», который «треснул его по голове». Замерзая, мальчик слышит во сне чей-то «тихий голос», который зовет его на «Христову елку». Здесь мальчик встречает других несчастных замерзших и умерших от голода русских детей. А на утро дворники находят за дровами «маленький трупик» мальчика и разыскивают его мать, которая «умерла еще прежде его» (XI, 156—157).

Таким образом, перед нами еще один, на этот раз фантастический, вариант истории голодного и нищего ребенка из среды низов городского населения — рассказ, тематически неразрывно связанный с фрагментами «Мальчик с ручкой» и «Колония малолетних преступников», между которыми в «Дневнике писателя» помещен рассказ «Мальчик у Христа на елке». Непосредственная идейная и тематическая связь между указанными тремя фрагментами подчеркнута самим автором на страницах «Дневника»: героев всех трех фрагментов писатель относит к одной и той же категории «оскорбленных» жизнью детей (XI, 158). Связь между рассказом «Мальчик у Христа на елке» и другими главами той же книжки «Дневника», посвященными детям, как уже отмечалось выше, подчеркнута композиционно: отталкиваясь от описания детей на елке в клубе художников

в «дорогих платьицах» и «прелестных костюмах», писатель обращается к нищему мальчику «с ручкой» и размышляет о его будущей судьбе. Рассказав в связи с этим сочиненную им «фантастическую» историю «Мальчик у Христа на елке», автор возвращается к реальным судьбам «оскорбленных» жизнью детей и описывает свою поездку в колонию малолетних преступников.

Однако анализ записной тетради Достоевского позволяет провести между рассказом «Мальчик у Христа на елке» и другими, соседними, разделами «Дневника» разделительную черту. Если другие отрывки «Дневника писателя» за январь 1876 года, посвященные русским детям, возникли непосредственно под влиянием того, что было увидено и услышано автором в последние дни 1875 года, то при создании рассказа «Мальчик у Христа на елке» Достоевский опирался не только на художественную переработку своих жизненных впечатлений, но и на литературные ассоциации.

Первая черновая запись Достоевского, непосредственно относящаяся к «детским» главам январской книжки «Дневника писателя», занимает листы 20 и 21 его записной тетради. Это — описание детского бала в клубе художников, вызывающего у писателя ряд сложных философско-моральных и публицистических размышлений. Набросав в тетради конспективно все эти размышления, лишь частично развернутые впоследствии на страницах «Дневника», Достоевский в конце присоединяет к ним еще две отрывочные записи: «Колония малолетних» и «Сестра без места». Читателю, знакомому с содержанием январской книжки «Дневника писателя», ясно, что записи эти имеют непосредственное отношение к разделам «Колония малолетних преступников» и «Мальчик с ручкой».

Вскоре после этого, 29 декабря, на обороте листка 26 тетради Достоевский набрасывает «программу» первого номера «Дневника»: «Доктора. Бал. Колония».

На следующий день, 30 декабря, в записной тетради появляется новая заметка, представляющая собой зародыш рассказа «Мальчик у Христа на елке». Запись эта состоит всего из нескольких слов, но при этом она сразу вводит нас в круг тех литературных ассоциаций, с которыми был связан в сознании самого автора сюжет его будущего рассказа. Указанная запись гласит: «Елка. Ребенок у Рюкерта. Христос, спросить Владимира Рафаиловича Зотова» (л. 28).

И наконец, на листе 32 записной тетради мы находим набросанный уже в начале января развернутый план первой книжки «Дневника писателя», еще не совпадающий с окончательным ее планом, но уже объединяющий все задуманные фрагменты о детях. В их числе, хотя и не назван, но подразумевается автором «Мальчик у Христа на елке»: «Елка, мальчик. Я начинаю с рассказов неестественных и фантастических. Мальчик с ручкой. Елка в клубе... Поездка в колонию. Все об детях, все об детях. Я к ним ездил, — подождите, — в два места, на бал и в колонию».[23]

Мы видим, что в первой же черновой записи, относящейся к рассказу «Мальчик у Христа на елке», сюжет этого рассказа вызвал у Достоевского воспоминание о немецком поэте Фридрихе Рюккерте. Чем была вызвана эта ассоциация? Ответ на предложенный вопрос не представляет большого труда. Но прежде, чем его дать, нужно сказать несколько слов о самом Рюккерте.

Фридрих Рюккерт (1788—1866) не принадлежит к числу крупнейших представителей немецкой лирики XIX века. Тем не менее его творчество получило общеевропейскую известность, прежде всего благодаря его многочисленным поэтическим переводам и подражаниям поэтам Востока. Наибольшую славу из переводов Рюккерта заслужили поэтическая переработка «Макам» арабского писателя Харири (1826), «Наль и Дамаянти» (обработка эпизода из «Махабхараты», 1828), переводы из «Ши-Цзин»

[23] Дальнейшую работу Достоевского над составлением плана первого выпуска «Дневника писателя» за 1876 год отражают листки с разрозненными черновыми записями, хранящиеся в рукописном отделении Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина в Москве (ф. 93.1.2.11.1—3). Среди других записей, относящихся к этому выпуску, здесь встречаются следующие: «Елка у Христа. Бал. Колония» (11.1, л. 1); «Ребенок у Христа. На другой день, если бы этот ребенок выздоровел, то во что бы он обратился. С ручкой. — *Колония. Посещение*» (11.1, л. 1 об.); Елка у Христа. «На елке у детей (описание). С ручкой» (11.3, л. 2 об.). В приведенных записях самим автором подчеркнута непосредственная тематическая связь между всеми отрывками «Дневника писателя» за январь 1876 года, посвященными русским детям. В то же время они указывают, что на определенном этапе творческой работы Достоевский намеревался поместить эти фрагменты в другой последовательности: рассказ «Мальчик с ручкой» должен был следовать, по одному из первоначальных замыслов автора, *после* рассказа «Мальчик у Христа на елке», давая ответ на вопрос, «во что бы обратился» герой этого последнего рассказа, «если бы... выздоровел». Намек на этот замысел сохранился и в первопечатном тексте рассказа (XI, 507).

(1833), «Ростем и Зураб» (подражание «Шах-Намэ» Фирдоуси, 1838) и т. д.

В России имя Рюккерта приобрело известность в 30—40-е годы XIX века — прежде всего благодаря В. А. Жуковскому. В 1837—1841 годах Жуковский, опираясь на перевод Рюккерта, дал свое поэтическое переложение повести «Наль и Дамаянти», которую он определил как «подражание Рюккерту». К 1846—1847 годам относится поэма Жуковского «Рустем и Зораб», также представляющая, по определению поэта, «вольное подражание» Рюккерту (немецким переложением которого Жуковский воспользовался для перевода). Наконец, несколько раньше, в 1844 году, Жуковский воспользовался мотивами одного из восточных сказаний Рюккерта «Es ging ein Mann im Syrerland» (сюжет которого восходит к повести о Варлааме и Иосафе) для второй части своих «Двух повестей», написанных для обновленного «Москвитянина», обязанности редактора которого на 1845 год принял на себя И. В. Киреевский.

Жуковский не был единственным русским переводчиком Рюккерта. Кроме Жуковского, стихотворения Рюккерта в 30-е и 40-е годы переводили М. А. Дмитриев (1831), Каролина Павлова (1839), М. Н. Катков (1839—1840), Я. К. Грот (1842), И. А. Крешев (1847). В последующие десятилетия (до 1876 года) среди русских переводчиков Рюккерта мы встречаем имена А. А. Фета, А. Н. Плещеева, М. И. Михайлова, Д. И. Минаева, а также Ф. Б. Миллера, А. И. Орлова, Я. А. Старостина и других второстепенных поэтов-переводчиков. Сопоставление русских переводов Рюккерта 30—40-х, с одной стороны, 50—60-х годов — с другой, позволяет проследить характерные черты общего изменения поэтических вкусов и идейных устремлений русского общества в эту эпоху. Если Жуковского Рюккерт интересовал как поэтический посредник при изучении поэтов Востока, а К. Павлову или Каткова привлекала его психологическая лирика, то в 50-е и 60-е годы русские переводчики выдвигают в стихотворениях немецкого поэта на первый план созвучные демократическим слоям общества социальные и сатирические мотивы, окрашивают их настроениями гражданского негодования и скорби, в достаточной мере чуждыми самому Рюккерту.

В сочинениях и письмах Ф. М. Достоевского имя Рюккерта не встречается ни разу. Не находим мы его и в других известных нам черновых рукописях писателя. В дошедших

до нас двух списках книг из библиотеки Ф. М. Достоевского, составленных вдовой писателя А. Г. Достоевской,[24] также нет упоминания сочинений Рюккерта. Все это свидетельствует о том, что творчество Рюккерта не привлекало к себе особого, пристального и глубокого интереса Достоевского. Правда, в 1861 году в журнале Достоевского «Время» был напечатан сделанный бабкой А. А. Блока Е. Г. Бекетовой перевод одного из лирических стихотворений Рюккерта. Но перевод этот был опубликован во «Времени» как часть переведенного той же Бекетовой по указанию Достоевского романа Э. Гаскел «Мери Бартон», где стихотворение Рюккерта служит эпиграфом к одной из глав (XXVI).[25] Таким образом, стихотворение Рюккерта попало в данном случае на страницы журнала механически, но не вследствие специального интереса издателей журнала (или переводчика) к автору этого стихотворения.

Какое же из произведений Рюккерта имел в виду Достоевский в своей заметке? Ответ на этот вопрос не представляет труда, так как запись Достоевского («Елка. Ребенок у Рюкерта. Христос...») содержит для этого достаточное количество данных. Из перечня мотивов, сделанного Достоевским, очевидно, что писатель мог иметь в виду лишь одно стихотворение Рюккерта, а именно стихотворение «Елка ребенка на чужбине» («Des fremden Kindes heiliger Christ»). Это стихотворение было напечатано впервые в 1816 году, в номере 4 штутгартского журнала «Утренний листок для образованных кругов» (Morgenblatt für gebildete Stände), редактором которого в это время был Рюккерт, под псевдонимом «Фреймунд Реймар» (Freimund Reimar), которым Рюккерт обычно пользовался в этот период. После 1816 года указанное стихотворение Рюккерта многократно перепечатывалось в составе различных сборников стихотворений поэта, а также — в хрестоматиях и антологиях, предназначенных для детского чтения.

Стихотворение «Елка ребенка на чужбине» принадлежит к ранним стихотворениям Рюккерта. Оно написано до

---

[24] Один из этих списков положен Л. П. Гроссманом в основу составленного им описания библиотеки Достоевского. См.: Л. П. Гроссман. Семинарий по Достоевскому. ГИЗ, М.—Пгр., 1922. Второй список (неопубликованный) хранится в рукописном отделении Института русской литературы (шифр 30725/CCXVI 6. 15).

[25] О переводе романа Гаскел во «Времени» см. вышеуказанную статью: Л. П. Гроссман. Достоевский и чартистский роман. Вопросы литературы, 1959, № 4, стр. 147—158.

того, как вполне сложилась художественная система этого поэта, решающее значение для самоопределения которого имели знакомство Рюккерта с восточной поэзией и его переводческая деятельность. Если отличительной чертой позднейших стихотворений и поэм Рюккерта в глазах современников были богатство и разнообразие поэтических форм и большое колористическое мастерство, то стихотворение «Елка ребенка на чужбине» написано в иной, более традиционной поэтической манере. Это несколько архаическая по своему поэтическому складу, сентиментально-дидактическая рождественская баллада, во многом близкая к традициям немецкой морализирующей сентиментальной бюргерской поэзии конца XVIII века.

Когда и при каких обстоятельствах Достоевский познакомился со стихотворением Рюккерта? Вопрос этот может быть решен лишь предположительно. Ни у одного из перечисленных выше поэтов, переводивших в России Рюккерта до 1876 года, нет перевода стихотворения «Елка ребенка на чужбине». Таким образом, приходится предположить, что Достоевский скорее всего познакомился со стихотворением Рюккерта не в русском переводе, а в оригинале (или в чьем-то пересказе). Так как специально Рюккертом Достоевский не интересовался и сборников его стихотворений в своей библиотеке, по-видимому, не имел (да и вообще он предпочитал знакомиться в зрелые годы с немецкими поэтами не в оригинале, а в русских или французских переводах), то наиболее вероятно предположение, что Достоевский познакомился со стихотворением Рюккерта не по печатному источнику, а непосредственно услышал его в детском чтении. Это скорее всего могло иметь место в доме брата писателя М. М. Достоевского, знатока и переводчика немецких поэтов, или во время жизни Достоевского в Германии в 1867—1871 годах. Не исключена, разумеется, возможность, что Достоевский услышал о существовании стихотворения Рюккерта и позднее, например в том же декабре 1875 года, от кого-то из своих знакомых, к которым он обратился с просьбой подсказать ему сюжет для уже задуманного им в это время святочного рассказа. Мог он услышать чтение этого стихотворения и на елке в клубе художников или в одном из знакомых ему домов в те же рождественские дни 1875 года.

Как уже было указано выше, свою заметку «Елка. Ребенок у Рюккерта. Христос» Достоевский сопроводил фра-

зой: «спросить Владимира Рафаиловича Зотова». То, что Достоевский решил обратиться за справкой о нужном ему стихотворении именно к Зотову, не случайно: имя это многократно встречается как в тексте записной тетради Достоевского 1875—1876 годов, содержащей черновые материалы к январской книжке «Дневника писателя» 1876 года, так и в самой книжке. В связи с биографической заметкой о Достоевском, напечатанной Зотовым в V выпуске I тома «Русского энциклопедического словаря» И. Н. Березина и содержавшей ряд ошибочных сведений о Достоевском, писатель нашел нужным специально ответить Зотову на страницах первого номера возобновленного «Дневника писателя» (см. «Одно слово по поводу моей биографии» — XI, 179). В записной тетради Достоевского Зотов характеризуется иронически — как человек, о котором еще в 60-х годах рассказывали, «что он и на извозчике едет-то книжку читает, до того торопился он, не теряя минуты, приобретать всякие познания» (л. 30). В 1861 году Зотов напечатал статью о Рюккерте,[26] а в 1877—1882 годах Зотов издал четырехтомную «Всеобщую литературу в очерках, биографиях, характеристиках и образцах»,[27] замысел которой мог быть известен Достоевскому до выхода в свет первых ее томов. Все это могло побудить Достоевского обратиться за нужной ему справкой именно к Зотову.

Обращение к Зотову могло иметь двоякий смысл: Достоевскому мог понадобиться текст стихотворения Рюккерта; желая освежить стихотворение в памяти, он хотел, чтобы Зотов помог ему найти нужное стихотворение, сюжет которого писатель знал или помнил лишь в общих чертах. Но возможно и другое: задумав в своем святочном рассказе по-своему, оригинально «пересказать» сюжет стихотворения Рюккерта, Достоевский заинтересовался вопросом о том, существует ли русский перевод этого стихотворения, где и когда он был напечатан, и именно это он надеялся узнать у Зотова.

Вот прозаический русский перевод стихотворения Рюккерта «Елка ребенка на чужбине».[28]

---

[26] Иллюстрация, 1861, № 161, 16 марта, стр. 170.

[27] Очерк о Рюккерте и образцы его стихотворений даны здесь в т. IV (1882), стр. 268—269.

[28] Немецкий оригинал стихотворения см. в книге: F. Rückert. Gedichte. Neue Auflage, Frankfurt am Main, 1843, S. 273—276.

Вечером, накануне рождества, чужое дитя бегает по улицам города, чтобы полюбоваться на зажженные свечи.

Оно останавливается перед каждым домом, смотрит в освещенные комнаты, глядящие через окна, видит украшенные свечами елки, и на сердце у него становится тяжелее.

Дитя рыдает и говорит: «У каждого ребенка сегодня есть рождественское дерево, есть свет, они доставляют ему радость, только у меня бедного их нет!

«Когда я жил дома, вместе с братьями и сестрами, тогда и для меня горел свет рождества; здесь же, на чужбине, я всеми забыт.

«Неужели же никто не впустит меня и ничего не даст мне, неужели во всех этих многочисленных домах нет никакого — пусть самого маленького — уголка для меня?

«Неужели никто не впустит меня? Мне ведь ничего не надо, мне хочется только насладиться блеском рождественских подарков, предназначенных для других!».

Дитя стучится в двери и в ворота, в окна и в витрины лавок; но никто не выходит на улицу, чтобы позвать его; все там, внутри, глухи к его мольбам.

Каждый отец занят лишь своими детьми; о них же думает и одаряет их мать; до чужого ребенка никому нет дела.

О дорогой Христос, покровитель! Нет у меня другой матери и другого отца, кроме тебя. Будь же моим учителем ты, раз все обо мне позабыли.

Дитя старается дыханием согреть замерзшую руку, оно глубже прячется в свою одежду и, полное ожидания, замирает посреди улицы.

И вот к нему через улицу приближается в белом одеянии, держа в руке светоч, другое дитя — как чудно звучит его голос!

— «Я — Христос, день которого сегодня празднуют, а когда-то и я был ребенком — таким же, как ты. Я не забуду тебя — даже если все о тебе позабыли.

«Мое слово одинаково принадлежит всем. Я одаряю своими сокровищами здесь, на улицах, так же, как и там, в комнатах.

«Я заставлю твою елку сиять здесь, на открытом воздухе, такими яркими огнями, как не сияет ни одна там, внутри».

Ребенок-Христос указал рукой на небо — там стояла елка, сверкающая звездами на бесчисленных ветвях.

Как сверкали свечи, такие далекие и в то же время такие близкие! Ах, что при этом испытало сердце одинокого ребенка, увидавшего свою елку!

Дитя почувствовало себя как во сне; тогда с елки спустились ангелочки и увлекли его с собой наверх, к свету.

И ныне чужое дитя, вернувшееся на свою родину, находится у Христа на елке. И то, что было уготовлено ему на земле, оно там легко позабудет.

Сопоставление этой баллады с рассказом Достоевского «Мальчик у Христа на елке» показывает, что для своего «святочного» рассказа из жизни бедной петербургской детворы в зимние дни 1875 года Достоевский воспользовался общей — довольно условной — сюжетной канвой рождественской баллады Рюккерта. Но, воспользовавшись поэти-

ческой ситуацией, подсказанной ему немецким поэтом, Достоевский не просто пересказал по-русски балладу Рюккерта. Он создал на основе ее довольно традиционного «святочного» сюжета иное, новое художественное произведение, глубоко национальное, «петербургское» по содержанию и при этом очень далекое от баллады Рюккерта по своему художественному стилю, по общему тону и колориту рассказа.

В сентиментально-аллегорической балладе Рюккерта обстановка вполне условна и схематична. О ее герое — ребенке здесь говорится лишь, что прежде он жил дома, с братьями и сестрами, теперь же живет в чужом городе, среди незнакомых людей. Национальные признаки страны, конкретные особенности места действия в балладе не обозначены и не охарактеризованы. Не указано даже, мальчик или девочка изображены в балладе — ее центральный персонаж везде назван просто «дитя» или «ребенок».

В рассказе Достоевского дело обстоит принципиально иначе. Мы знаем, что замысел рассказа «Мальчик у Христа на елке» с самого начала вырос у Достоевского из впечатлений русской действительности 70-х годов. Встреча на петербургской улице с нищим мальчиком «с ручкой», елка в доме художников, поездка с Кони в детскую колонию — вот те первоначальные впечатления, которые послужили для Достоевского толчком к созданию его святочного рассказа. Лишь затем, в процессе обдумывания этого рассказа и поисков для него подходящего традиционного сюжета мелькнула мысль о Рюккерте и о сюжете его баллады. Таким образом, несмотря на «заимствованный» сюжет рассказа, Достоевским в основу его были положены реальные факты и впечатления русской петербургской жизни 70-х годов. И в самом рассказе писатель максимально, насколько это допускалось каноном «святочного» рассказа, стремился сохранить вполне определенный, очевидный для читателя с первых строк русский «петербургский» колорит. Этот колорит создается благодаря участию в рассказе таких типичных для жизни русской городской бедноты 70-х годов фигур, как «хозяйка углов», «халатник», «блюститель порядка», «барыня», «дворники», благодаря упоминанию уже в самом начале рассказа страшного и в то же время привычного для петербургской бедноты слова «полиция», благодаря описанию предметов одежды мальчика и окружающей его обстановки («халатик», «картузишко», «нары»,

«узел», лежащий под головкой и т. д.), наконец, благодаря данной в рассказе контрастной характеристике русской провинции, откуда приехал герой (деревянные низенькие домики со ставнями, темнота, собаки, которые „завывают" с наступлением темноты), и столицы, описание которой напоминает описание Петербурга, с его фантастическими, миражными огнями в «Невском проспекте» Гоголя («И какой здесь стук и гром, какой свет и люди, лошади и кареты, и мороз-мороз! Мерзлый пар валит от загнанных лошадей, из жарко дышащих морд их...» — XI, 155). Дальше в рассказе упоминаются дети, замерзшие у дверей «петербургских чиновников», умершие «во время самарского голода», «в вагонах третьего класса» (XI, 157).

Но дело не только в том, что в рассказе Достоевского перед нами не более или менее трафаретный и безликий ребенок, а родной брат петербургского «мальчика с ручкой», не некий условный город, в котором празднуют рождество, а Петербург 70-х годов. Сюжетную ситуацию, почерпнутую у Рюккерта, Достоевский разработал в совсем другом стилистическом ключе. Он подчинил все развертывание «заимствованного» сюжета требованиям своей, принципиально иной реалистической художественной системы, что неизбежно повлекло за собой серьезнейшую идейную и художественную трансформацию этого сюжета.

Рюккерт в своей балладе не говорит прямо о нищете изображаемого им ребенка, не пытается связать его судьбу с судьбой других бедняков. Его ребенок одинок на чужбине, ему холодно на морозе, но мы не знаем, во что он одет и испытывает ли голод. К тому же, если в балладе Рюккерта жители освещенных домов и лавок и порицаются за то, что они остались глухи к одинокому ребенку, то поэт тут же находит этому и своего рода оправдание: он указывает, что каждые отец и мать заняты своими детьми. В этом проявляется, по мнению поэта, ограниченность, но ограниченность, в большей или меньшей степени свойственная человеку по его природе. Изобразив в первой половине стихотворения в самых общих и отвлеченных чертах окружающую обстановку, положение ребенка и его психологию, Рюккерт вторую половину стихотворения отводит изображению мальчика-Христа в сияющих одеждах, а заканчивает балладу словами о счастливой жизни ребенка на небесах, где он легко забудет свои земные горести.

Совсем другое мы видим у Достоевского.

Мальчик в рассказе Достоевского — дитя петербургской нищеты. Уже в сыром и холодном подвале, где он просыпается в начале рассказа, он окружен такими же бедняками, как его мать и он сам. Этого мало. Герой рассказа Достоевского не только объективно представитель мира бедных людей, но и субъективно ему (несмотря на шестилетний возраст) уже свойственно чувство социальных различий. Продавщицы из кондитерской, в которую мальчик у Достоевского заглядывает через окно, для него — «барыни», а покупатели, заходящие в эту кондитерскую, — «господа» (XI, 156). Таким образом, несмотря на свой возраст, мальчик у Достоевского уже знает, что в мире, в котором он живет, есть богатые и бедные, «господа» и простые люди. И у Христа на елке, куда он переносится в предсмертных грезах, герой Достоевского оказывается не один. Он окружен здесь такими же бедными мальчиками и девочками, как он сам. Таким образом, в отличие от Рюккерта, баллада которого дидактична и проникнута сентиментальным морализированием, Достоевский все развитие действия насыщает глубоким социальным драматизмом, подчиняет теме социальных противоречий большого города.

В балладе Рюккерта речь ребенка отличается от авторской речи лишь обилием уменьшительных определений, что придает ей характер сентиментальной умиленности. По существу же дитя у Рюккерта лишено своего «детского» взгляда на мир, отличного от взгляда поэта. Достоевский, следуя в этом отношении той демократической традиции в развертывании темы «святочного рассказа», которая была связана для русского читателя его эпохи прежде всего с именами Диккенса и Андерсена, не только широко вводит в рассказ тему социальных противоречий, но и, пользуясь реалистическими средствами, раскрывает перед читателем внутренний мир ребенка, передает особую, наивную окраску, свойственную его восприятию внешнего мира, его своеобразный угол зрения на окружающее, обусловленный границами его личного жизненного опыта. В связи с этим вся вторая половина рассказа, носящая у Рюккерта условный, аллегорический характер и лишенная реалистической мотивировки, у Достоевского теряет черты аллегоризма, приобретает психологическую достоверность. У Рюккерта ребенок наяву видит Христа, слышит речь последнего, обращенную к нему. У Достоевского же мальчик замерзает и лишь в своих предсмертных грезах, в которых реальность

сливается с фантастикой, он видит себя у Христа на елке. При этом замечательно то, что предсмертные грезы мальчика в рассказе Достоевского всецело сотканы из впечатлений того дня, который он провел на улице, заглядывая в окна богатых домов. Здесь та же елка, тот же свет, те же кружащиеся не то «мальчики и девочки», не то «куколки», которыми он любовался за сверкающими стеклами. Во сне умирающего мальчика в рассказе Достоевского продолжают беспокоить мысли о матери, образы других, таких же, как он, бедных детей, — т. е. те же образы, которые окружали его наяву. И если во сне эта земная реальность сплетается с фантастикой и мальчик слышит «тихий голос», приглашающий его на небо, где он узнает, что находится на «Христовой елке», среди «ангелов», то эти фантастические элементы рассказа также не разрушают психологической достоверности сна, ибо очевидно, что обо всем этом герой рассказа не раз мог слышать наяву от матери и от других людей.

Различны и концовки баллады Рюккерта и рассказа Достоевского. Герой Рюккерта обрел блаженство на небе и здесь легко забыл о своих земных страданиях. Герой Достоевского после смерти тоже оказался «у господа бога в небе», где он «свиделся» со своей матерью (XI, 157). Однако «свидание» это появилось лишь во втором издании рассказа (1879), да и здесь «прощения» земных страданий мальчика нет. Напротив, весь пафос рассказа заключен в протесте писателя против социального неравенства, в отрицании им такого общественного устройства, при котором огромное большинство людей, и в особенности дети (вспомним детскую тему в «Карамазовых»!), неизбежно обречены на голод, нищету, преждевременную смерть.

Таким образом, религиозно-моралистический, сентиментально-дидактический сюжет баллады Рюккерта Достоевский пронизал глубокими, вполне реальными социальными и психологическими мотивами, почерпнутыми из наблюдений над повседневной жизнью русского города 70-х годов, насытил не идеями созерцательного, религиозного примирения и всепрощения, а настроениями общественного негодования и протеста. Приведенный частный пример наглядно показывает, как выбор сюжета — в данном случае сюжета, «заимствованного» из произведения другого писателя, — неизменно бывал подсказан Достоевскому потребностями русской жизни, и отчетливо раскрывает ту сложную ху-

дожественно-идеологическую переплавку, которую подобный сюжет испытывал под пером великого русского писателя-реалиста.

Достоевский смотрел на свою писательскую работу как на определенное историческое звено в ряду явлений русской и мировой культуры. Это вызывало у него повышенный интерес к другим, предшествующим или параллельным звеньям литературного процесса, возбуждало у него настойчивое желание соотнести своих героев и тематику своих произведений с героями и тематикой других писателей. И вместе с тем свои персонажи и персонажи других писателей, тематика своих и чужих произведений мыслились Достоевским в неразрывном единстве с исторической жизнью, анализировались им в свете жизненного опыта и проблем «текущей» русской действительности, которая в конечном счете определяла круг характеров и тем, постановку и решение вопросов, находившихся в центре внимания великого русского романиста. Это делало его творчество глубоко самобытным и национальным по содержанию и форме, как наглядно подтверждает анализ работы Достоевского над рассказом «Мальчик у Христа на елке».



Глава VII

ПРОБЛЕМА ФИЛОСОФСКОГО РОМАНА В ТВОРЧЕСТВЕ ДОСТОЕВСКОГО. «БРАТЬЯ КАРАМАЗОВЫ»

1

Одна из особенностей художественного склада романов Достоевского, отмеченная едва ли не всеми исследователями, — предельная насыщенность их остро философской, идеологической проблематикой.

Герои повестей и романов молодого Достоевского Макар Девушкин, Голядкин, «Мечтатель» и Настенька из «Белых ночей», Неточка Незванова — при всем индивидуально-психологическом различии между ними — сходны в одном отношении, и это отличает их от центральных персонажей последующих романов. Обладая известной степенью интеллектуального развития, «мыслящие» персонажи молодого Достоевского делятся с читателем своими размышлениями о жизни, но размышления эти не претендуют на роль некоей продуманной системы, они остаются отрывочными, не складываются в единую, целостную жизненную «философию». Мысли у этих персонажей рождаются зачастую как бы на глазах у читателя, непроизвольно, а не выношены ими в прошлом, не отлились в единое стройное целое.

Принципиально иначе обстоит дело в большей части повестей и в романах Достоевского 60—70-х годов. Уже в «Униженных и оскорбленных» главный отрицательный персонаж князь Валковский выступает не только как практический циник и аморалист, но и как своеобразный «теоретик» аморализма, оправдывающий свое практическое

жизненное поведение излагаемой им философской теорией, которая претендует на некое «сверхличное», всеобщее значение. То же самое относится к герою «Записок из подполья» (1864), практическая скептическая жизненная позиция которого неразрывно слита с теоретическим, философским скептицизмом, обращенным против рационализма и оптимизма демократов-шестидесятников. Раскольников, князь Мышкин и Ипполит, Кириллов и Шатов (в «Бесах»), Аркадий Долгорукий, Крафт, Версилов (в «Подростке») также не только «практики», но и «теоретики», развертывающие на страницах романа свое мировоззрение, свою «идею», всесторонне обосновывающие их в полемике с близкими или враждебными им «идеями» своих единомышленников и антагонистов.

Если герои повестей молодого Достоевского не столько давали «ответ» на те вопросы, которые ставила перед ними жизнь, сколько размышляли над этими вопросами, *искали на них ответа*, то центральные герои позднего Достоевского не только ищут ответа и спрашивают, но и *отвечают*, выступая в качестве носителей продуманной и разработанной ими системы взглядов и убеждений.

Эта особенность творчества Достоевского сделала его одним из величайших в мировой литературе представителей жанра философского, идеологического романа.

Образцы философского романа возникли в литературе нового времени еще в XVI—XVIII веках, в эпоху Т. Мора, Кампанеллы, Вольтера. Но жанр философского романа, разработанный просветителями XVIII века и их предшественниками — свободными мыслителями предшествующих столетий, — строился по иным эстетическим канонам, чем романы Достоевского. «Философский роман», в понимании писателей XVI—XVIII веков, либо развертывал перед читателем картину практического осуществления предлагаемой автором политической или социальной утопии, либо, как это имеет место в романах Вольтера, пользовался пестрой цепью нанизанных на одну нить занимательных авантюрно-сказочных происшествий для доказательства заданного наперед, отвлеченно-философского тезиса.

В конце XVIII века в творчестве Гете, а в XIX веке в произведениях Бальзака и других величайших мастеров реализма жанр философского романа получил иную, новую интерпретацию. Из средства изложения готовой, наперед заданной отвлеченно-философской мысли он стал орудием

художественного познания действительности и вместе с тем — поэтического анализа различных форм порожденного ею философского и общественного мировоззрения. Одной из признанных вершин в развитии этой новой интерпретации жанра философского романа в русской и мировой литературе стали романы Достоевского.

2

В предисловии к «Человеческой комедии» Бальзак назвал «величайшим романистом мира» случай. И, характеризуя свое понимание задач романиста, Бальзак добавлял, что в его романах «историком должно было оказаться французское Общество», самому же писателю оставалось только быть его секретарем.[1]

Те же слова мог бы сказать о себе Достоевский. Если для Бальзака исследование истории французского общества 20-х и 30-х годов таило в себе возможность глубочайших художественных открытий, то для Достоевского величайшим источником подобных открытий было изучение «текущей» русской жизни второй половины XIX века, в ежедневных фактах которой он видел богатейший материал для художественных и психологических обобщений, — материал, значение которого было, по мнению великого русского романиста, недостаточно оценено даже величайшими из его писателей-современников.

Отсюда характерный для Достоевского интерес к газетной хронике, его взгляд на газету как на важнейшее средство познания «текущей» русской действительности, дающее богатейший сырой материал для романиста, — взгляд, который постоянно все больше укреплялся у Достоевского на протяжении 60-х и 70-х годов и который привел его в конце жизни к разработке столь своеобразной формы, сочетающей художественные зарисовки «текущей» русской действительности с их философско-историческим и публицистическим анализом, каким явился «Дневник писателя».

«...Получаете ли Вы какие-нибудь газеты, читайте, ради бога, нынче нельзя иначе, не для моды, а для того, что видимая связь всех дел, общих и частных, становится

---

[1] О. Бальзак, Собрание сочинений, т. 1, Гослитиздат, М., 1951, стр. 6.

все сильнее и явственнее», — настойчиво призывал Достоевский своих корреспондентов (Письма, II, 43). «В каждом нумере газет Вы встречаете отчет о самых действительных фактах и о самых мудреных. Для писателей наших они фантастичны; да они и не занимаются ими; а между тем они действительность, потому что они *факты*. Кто же будет их замечать, их разъяснять и записывать? Они поминутны и ежедневны, а не *исключительны*... Мы всю действительность пропустим этак мимо носу» (там же, 169—170).

Углубленное внимание к газете (и вообще к периодической прессе) привело Достоевского, как установил С. С. Борщевский, уже в 1864 году к замыслу журнала, по своему типу предвосхищающему «Дневник писателя», — журнала, состоящего из статей на разные темы, подсказанные чтением текущей периодической прессы и непосредственно связанные со «злобой дня».[2] В октябре 1867 года, находясь за границей, в Женеве, Достоевский в письме к своей любимой племяннице С. А. Ивановой возвращается к тому же замыслу, «форма и цель» которого, по его словам, для него к моменту написания письма «совершенно выяснились» (Письма, II, 44). Осуществлением этих планов, которые Достоевский вынашивал в течение почти целого десятилетия (с 1864—1865 по начало 1870-х годов), явился «Дневник писателя» в «Гражданине» 1873 года, продолженный затем в 1876—1877, 1880 и 1881 годах в виде самостоятельного издания, единолично осуществлявшегося Достоевским.

Анализ рукописных тетрадей Достоевского, в которые он заносил свои заметки для будущих номеров «Дневника писателя» 1876 и 1877 годов, свидетельствует о том, что главной задачей «Дневника» Достоевский считал всесторонний философско-исторический, художественный и психологический анализ тех фактов, которые он извлекал из наблюдений над «текущей» русской жизнью и в особенности из чтения периодической прессы.[3] Однако еще раньше, чем сложился и смог быть осуществлен замысел «Днев-

---

[2] Замысел этого журнала («Записной книги») отражен в одной из записных тетрадей Достоевского (Центральный государственный архив литературы и истории, ф. 212, оп. 1, № 3, стр. 25—43).

[3] Тетради эти подготовлены к печати редакцией «Литературного наследства» с обстоятельным комментарием И. З. Сермана и автора данной книги.

ника», аналогичный этому метод своеобразного философско-исторического и художественно-психологического анализа газетной хроники получил свое выражение в характерном для Достоевского методе художественного творчества, определившем собой выбор персонажей, жизненную проблематику, многие черты композиции и стиля его повестей и романов.

Было бы глубоким заблуждением полагать, что в столбцах газетной хроники Достоевского-художника привлекала ее занимательная, анекдотическая сторона и что он извлекал из нее только необычные, «яркие» положения или запоминающиеся и выразительные художественные детали. Разумеется, как свидетельствуют романы Достоевского, подобные детали также часто неизгладимо врезались в его память и в его художественное воображение, находили впоследствии отражение в его романах. Однако не в них Достоевский видел главное значение газетной хроники для романиста своей эпохи. Газетная хроника представлялась ему не только богатейшим кладезем выразительных фактов и деталей, но и незаменимым источником для выяснения определяющих тенденций развития «текущей» русской жизни, для исследования самой сути характерных для нее социально-психологических процессов, источником, помогавшим ему, по определению писателя, установить «видимую связь всех дел, общих и частных», т. е. зримо раскрыть общественно-историческую закономерность и типичность отдельных, мелких, «частных» фактов индивидуальной и общественной жизни.[4]

Печатая в 1861 году на страницах своего журнала «Время» отрывок из мемуаров Казановы об его бегстве из венецианской тюрьмы, Достоевский писал в предисловии к этой публикации, что «Казанова выражает собою всего тогдашнего человека известного сословия, со всеми тогдашними мнениями, уклонениями, верованиями, идеалами, нравственными понятиями, со всем этим особенным взглядом на жизнь, *так резко отличающимся от взгляда на-*

[4] Кроме указанных выше работ В. В. Данилова (о «Преступлении и наказании») и В. С. Дороватовской-Любимовой (об «Идиоте»), см. о работе Достоевского над творческой обработкой материала периодической прессы книгу: А. С. Долинин. Последние романы Достоевского. Как создавались «Подросток» и «Братья Карамазовы». Изд. «Советский писатель», М.—Л., 1963. Вопрос этот разработан также в работах Л. П. Гроссмана и Н. Л. Степанова.

шего девятнадцатого столетия» (XIII, 522; курсив мой, — *Г. Ф.*).

Эта брошенная мимоходом характеристика знаменитого авантюриста XVIII века замечательно отчетливо отражает историчность художественного мышления Достоевского.

Казанова был в глазах Достоевского человеком «своего века» (XIII, 522). И точно так же психологию людей «девятнадцатого столетия» — психологию своих собственных героев — Достоевский рассматривал как сложное и противоречивое выражение основных тенденций исторической жизни своей эпохи, — эпохи, поставившей перед человечеством новые социальные, психологические и нравственные вопросы, еще не доступные сознанию людей прошлого века.

В предисловии к «Запискам из подполья» Достоевский в 1864 году писал:

«И автор записок, и самые „Записки", разумеется, вымышлены. Тем не менее такие лица, как сочинитель таких записок, не только могут, но даже должны существовать в нашем обществе, взяв в соображение те обстоятельства, при которых вообще складывалось наше общество. Я хотел вывести перед лицо публики... один из характеров протекшего недавнего времени» (IV, 109).

В этих словах выражен взгляд Достоевского не только на героя «Записок из подполья», но и на героев других его произведений — более ранних и последующих. Все эти персонажи представлялись Достоевскому «лицами» «нашего общества», выразителями определенных сторон характерных для него социальных, культурно-исторических процессов, психологических, нравственных тенденций. Без раскрытия связи между психологией персонажа и обществом Достоевский органически не представлял себе изображения человеческого характера в литературе и искусстве.

«На всё законы истории», — писал Достоевский в 1877 году в «Дневнике писателя» (XII, 425). Это общее признание обусловленности жизни «законами истории» Достоевский распространял и на явления человеческого сознания. Так же, как в поступках людей, он стремился найти в явлениях душевной жизни выражение действия «законов истории», направляющих в каждую эпоху чувства и мысли людей в ту или другую определенную сторону, обусловливающих характер распространения и самое содержание занимающих внимание общества «идей».

В «Преступлении и наказании» следователь Порфирий Петрович оценивает «идею» Раскольникова и совершенное им под влиянием этой «идеи» убийство, как «дело фантастическое, мрачное, дело современное, нашего времени случай-с, когда помутилось сердце человеческое; когда цитуется фраза, что кровь „освежает", когда вся жизнь проповедуется в комфорте» (V, 370). Аналогичные мысли о связи «идей», владеющих Ставрогиным, Аркадием Долгоруким, Иваном Карамазовым, с их эпохой, с характерной для нее жизненной ломкой и пересмотром традиционных нравственных представлений встречаются и во всех других произведениях Достоевского. Любимые «идеи» персонажей этих произведений потому и находятся в центре внимания Достоевского, что писатель видит в них сгусток социальных и моральных проблем своей эпохи, наиболее концентрированное, болезненное и острое отражение всех ее запутанных и поэтому «фантастических» (с точки зрения «обычного» сознания) узлов. «Идеи» эти для романиста — характерное отражение переломного «времени», переживавшегося во второй половине XIX века Россией и человечеством.

«Достоевский, — писал сорок лет назад Б. М. Энгельгардт, автор известной статьи, посвященной характеристике «идеологического романа Достоевского», — изображал жизнь идеи в индивидуальном и социальном сознании... Его героиней была идея».[5]

Это тонкое замечание Энгельгардта получило под пером современного исследователя такую философскую интерпретацию, с которой никак нельзя согласиться:

«Для Достоевского в изображении первичное значение имеет не конкретный жизненный материал, а изложение какой-нибудь идеи или совокупности идей. Другими словами: романы он пишет не для того, чтобы изобразить внешние явления жизни, а для того, чтобы конкретизировать какие-нибудь идеи или теории. Самое отражение действительности у него имеет как бы *второстепенное значение*, оно подчинено „изображению" идей... В романах Достоевского социальная тематика, изображение и критика общества являются *преимущественно лишь оболоч-*

---

[5] Б. М. Энгельгардт. Идеологический роман Достоевского. В кн.: Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы, т. 2. Под ред. А. С. Долинина. Изд. «Мысль», М.—Л., 1924, стр. 90.

кой, а важна не эта оболочка, а то, что она прикрывает — идеи, также не столько социальные, сколько морально-философские по содержанию».[6]

Нетрудно убедиться в том, что в приведенном суждении соотношение идей и действительности в романах Достоевского перевернуто, рисуется в таком виде, который прямо противоположен истинному их соотношению.

Достоевский действительно придавал огромное, поистине исключительное значение изображению и анализу жизни «идей», владеющих его персонажами. Однако «идеи» эти отнюдь не были для него явлением первичным по отношению к действительности. Напротив, «идеи» персонажей Достоевского были для создателя этих персонажей всегда *идеями времени*, т. е. духовным, идеологическим выражением определенных исторических, жизненных обстоятельств. Для Достоевского «первичным фактором» были не «идеи» героев, по отношению к которым социальная жизнь являлась чем-то производным и второстепенным, а как раз наоборот — «идеи» героев представлялись Достоевскому сгустком социальной жизни, наиболее яркой и выразительной клеточкой ее скрытых, определяющих тенденций. Именно поэтому идеи эти притягивали внимание романиста, служили для него предметом углубленного художественного анализа.

«Достоевского, — справедливо замечает один из его младших современников, опиравшийся в характеристике художественного метода писателя на личные беседы с ним, — интересуют данные увлечения или страсти почти всегда общества, редко отдельных лиц, не сами по себе, а именно по своей всеобщности, по их распространенности, по их значению как общественного явления».[7] И тот же современник справедливо характеризовал персонажей Достоевского как «актеров той комедии или трагедии, которую в данный момент устраивает история».[8]

С представлением о своих персонажах как выразителях определенных сторон «текущей» общественной жизни,

---

[6] Л. Каранчи. К проблематике писательской манеры Достоевского. Slavica, I (Annales instituti philologiae slavicae Universitatis Debreciensis de Ludovico Kossuth nominatae, 1961), стр. 138—139. Курсив мой, — *Г. Ф.*

[7] Д. В. Аверкиев. Литературный силуэт Ф. М. Достоевского. В кн: Д. В. Аверкиев. Дневник писателя, в. XII. СПб., 1885, стр. 398.

[8] Там же, стр. 400.

«истории» великий русский романист связывал центральную «идею» каждого из своих произведений:

«По словам Ф. М., — писал тот же мемуарист, — при создании художественного произведения важнее всего предварительно напасть на удачную идею. В том главная трудность, сюда должны быть обращены все усилия... *Напасть на удачную идею для него значило уловить явление важное в общественном смысле, и при том именно такое, на которое в настоящую минуту следовало обратить наивящее внимание.* Вывод из наблюдений должен быть логически обоснован, обсужден со всех сторон; значение явления должно быть тщательно определено и взвешено. Только после такой предварительной и нелегкой работы добытая „идея“ может стать годной темой для романа.

«Эта тема, эта „идея“ должна быть в произведении всесторонне развита, доказана с возможной строгостью, изображена со всевозможной наглядностью. Лица, типы, черты характера, разные перипетии и эпизоды действия должны быть выбраны и расположены так, чтоб они всеми мерами способствовали уяснению основной „идеи“ произведения. Тогда только оно произведет известный эффект, явится словом важным и руководящим».[9]

3

Говоря об историческом своеобразии своего времени, Достоевский указывал в качестве одной из главных его особенностей на пробуждение у самых широких слоев населения сознательного интереса к таким глубоким, коренным вопросам человеческой жизни, которые в прошлые менее напряженные, «мирные» эпохи не вставали перед большими массами людей, а служили предметом размышления для немногих.

«... Теперь в Европе все поднялось одновременно, все мировые вопросы разом, а вместе с тем и все мировые противоречия», — писал Достоевский (XII, 154). Эта острота «мировых противоречий», особенно усиливающаяся к концу XIX века, рождала брожение в умах широких слоев населения, вызывала у них горячее желание разобраться в основных вопросах жизни своей эпохи.

---

[9] Там же, стр. 397. Курсив мой, — *Г. Ф.*

«...Теперь начинают спорить и подымают рассуждения о таких вещах, которые, казалось бы, давным давно решены и сданы в архив. Теперь это все выкапывается опять. Главное в том, что это повсеместно» (XI, 271). «...Все беспокоятся, все во всем принимают участие, все желают высказать мнение и заявить себя, и вот только одного не могу решить, чего больше желают: обособиться ли в своем мнении каждый или спеться в один общий стройный хор» (XI, 282).

«Несчастие учит мыслить» (XIII, 165). Эту общую идею Достоевский в своем художественном творчестве и в своей публицистике распространял как на жизнь отдельного человека, так и на жизнь человеческого общества в целом. Вот почему пробуждение «мысли» в самых разнообразных «уголках», у людей, стоявших на различных ступенях умственного развития и принадлежавших к разным социальным слоям русского общества, он считал знаменательным фактом своей «несчастной», трагически-«переходной» эпохи.

«Ужасно мне нелепо и досадно читать иногда у некоторых мыслителей наших, — писал он, — о том, что наше общество спит, дремлет лениво и равнодушно; напротив, никогда не замечалось столько беспокойства, столько метания в разные стороны и столько искания чего-нибудь такого, на что бы можно было нравственно опереться, как теперь» (XI, 243).

Это «искание» (обусловленное историческим кризисом, который переживали в конце XIX века русское дворянско-крепостническое государство и буржуазная классовая цивилизация Запада) охватило, как указывал Достоевский, верхи и низы общества, старых и молодых, «отцов и детей».

«Чем она успела так измучиться в 17 лет?» — спрашивал Достоевский в «Дневнике писателя», анализируя предсмертное письмо дочери Герцена, покончившей с собой в этом возрасте. И писатель замечал, что «в этом-то» и состоит «страшный вопрос века», вызвавшего у массы людей не только из интеллигенции, но и из народа «страдальческое мучительное настроение... духа» (XI, 493), тоску «по высшему смыслу жизни, не найденному... нигде» (XI, 490). «...В этих иных юных душах, уже вышедших из первого детства, но еще далеко не дозревших до какой-нибудь хоть самой первоначальной возмужалости, могут порою зарождаться удивительные фантастические пред-

ставления, мечты и решения» (XI, 497). И в другом месте: «Несоответственных идей у нас много, и они-то и придавливают. Идея вдруг падает у нас на человека, как огромный камень, и придавливает его на половину, — и вот он под ним корчится, а освободиться не умеет» (XI, 302).

Анализируя движение сознания пробудившейся личности, Достоевский указывал, что сознание это в процессе своего развития неизбежно должно было вступать в противоречие со сложившимся, издавна заведенным порядком вещей. «Развивающееся сознание, — писал он, — всегда подсказывает отрицание» (XII, 396). И, хотя Достоевский не сочувствовал идее революционного «отрицания» существующих порядков, он, как глубокий и трезвый мыслитель, не мог все же не признать исторической закономерности «отрицания» как необходимого фазиса в развитии пробуждающегося человеческого сознания.

«Что в том, что не живший еще юноша мечтает про себя со временем стать героем? — спрашивал Достоевский, сравнивая между собой два типа личности, которые он наблюдал, — один, удовлетворенный окружающей жизнью, не противопоставлявший себя ей, и другой, духовно неудовлетворенный и ищущий. — Поверьте, что такие, пожалуй, гордые и заносчивые мечты могут быть гораздо живительнее и полезнее этому юноше, чем иное благоразумие того отрока, который уже в шестнадцать лет верит премудрому правилу, что „счастье лучше богатырства“. Поверьте, что жизнь этого юноши даже после прожитых уже бедствий и неудач в целом будет все-таки краше, чем успокоенная жизнь мудрого товарища детства его, хотя бы тому всю жизнь суждено было сидеть на бархате. Такая вера в себя не безнравственна и вовсе не пошлое самохвальство» (XII, 19).

Признавая пробуждение сознания в русском народе и обществе исторически закономерным и положительным фактом, Достоевский в связи с этим доказывал нереальность, историческую иллюзорность толстовской проповеди личного «опрощения», «возврата» отказавшейся от благ буржуазного прогресса, «опростившейся» личности в народную, мужицкую среду. «. . . Старания „опроститься“, — писал Достоевский, — лишь одно только переряживание, невежливое даже к народу и вас унижающее. Вы слишком „сложны“, чтоб опроститься, да и образование ваше не

позволит вам стать мужиком. Лучше мужика вознесите до вашей „осложненности“» (XII, 63).

Освобождение от «сложности» культуры, от власти «идей», владевших современными ему человеческими умами и тревоживших их, Достоевский считал невозможным, потому что даже самые «фантастические» из этих идей не возникали, как он сознавал, вследствие личных особенностей развития отдельных людей, но рождались закономерно, под воздействием времени и «законов» истории. «Идеи летают в воздухе, но непременно по законам, — писал по этому поводу Достоевский; — идеи живут и распространяются по законам, слишком трудно для нас уловимым; идеи заразительны, и знаете ли вы, что в общем настроении жизни иная идея, иная забота или тоска, доступная лишь высокообразованному и развитому уму, может вдруг передаться почти малограмотному существу, грубому и ни об чем никогда не заботившемуся, и вдруг заразить его душу своим влиянием?» (XI, 490).

4

В этих условиях, — когда в России и в Европе перед сознанием многих тысяч людей поднялись «разом» все «мировые вопросы», считавшиеся прежде «давно решенными и сданными в архив», — возник философский роман Достоевского. Роман этот отразил, с одной стороны, тот «подъем чувства личности», который был характерен для широких демократических слоев русского общества в пореформенную эпоху и который сопровождался ростом сознания пробудившейся личности, а с другой стороны — деформацию этого сознания, те трудные, нередко болезненные и фантастические пути, по которым развивалась в годы, непосредственно предшествовавшие началу империалистической стадии развития капитализма, мысль десятков и тысяч деклассированных представителей «случайных» семей, насильственно оторванных от прежних, патриархальных условий жизни и брошенных в водоворот большого города. Эта двойственность философского содержания, присущая в той или иной мере всем романам Достоевского, наиболее выпукло и художественно-рельефно запечатлена в последнем романе Достоевского «Братья Карамазовы».

В первой главе «Записок из Мертвого дома» (1860) Достоевский рассказал историю одного из своих товарищей по Омскому острогу — отцеубийцы «из дворян», сосланного на каторжные работы «на двадцать лет» (III, 315). Каторжник этот — подпоручик Ильинский — не сознался в убийстве отца, хотя общее мнение и факты были против него. Достоевский оговорился, что по психологическим причинам «не верил этому преступлению» (III, 316). Не прошло двух лет, после того как были написаны строки об отцеубийце, и невиновность его «была обнаружена по суду, официально», о чем Достоевский поспешил сообщить читателям в главе VII второй части «Записок из Мертвого дома» (1862). «Нечего говорить и распространяться о всей глубине трагического в этом факте, о загубленной еще смолоду жизни, под таким ужасным обвинением. Факт слишком понятен, слишком поразителен сам по себе», — такими словами Достоевский заключил в 1862 году рассказ о мнимом отцеубийце (III, 518).[10]

Через двенадцать лет, в 1874 году, Достоевский мысленно вернулся к истории несправедливо осужденного «отцеубийцы» и занес в черновую тетрадь план драмы на тему об Ильинском и его младшем брате (оказавшемся действительным виновником преступления).

Замысел драмы о двух братьях — мнимом и настоящем отцеубийце — не получил осуществления. Он слился с другими многочисленными творческими замыслами писателя.

Еще не завершив работы над романом «Идиот», Достоевский в декабре 1868 года во Флоренции задумал новый «огромный» философский роман «Атеизм» — о русском человеке в летах, который «теряет веру в бога», «шныряет по новым поколениям, по атеистам, по славянам и европейцам, по русским изуверам и пустынножителям, по священникам... и под конец обретает и Христа, и русскую землю» (Письма, II, 150, 161, 195). В этом произведении Достоевский мечтал высказаться «весь».

---

[10] См. об этом: F. M. Dostojewski. Die Urgestalt der Brüder Karamasoff, erläutert von W. Komarowitsch. München, 1928, S. 499—500; Ф. М. Достоевский. Материалы исследования. Под ред. А. С. Долинина. Изд. АН СССР, Л., 1935, стр. 355; Б. Г. Реизов. К истории замысла «Братьев Карамазовых». В кн.: Звенья, т. VI, изд. «Academia», М.—Л., 1936, стр. 545—559.

Замысел философского романа «Атеизм» получил дальнейшее развитие в плане (также не осуществленного Достоевским) произведения, фигурирующего в его записях под названием «Житие великого грешника». По характеристике автора, это обширное произведение было задумано в форме цикла из трех или пяти «отдельных романов» или «больших повестей» (Письма, II, 244, 258, 263—265). Достоевский приступил к разработке плана «Жития великого грешника» через год после того, как писал Майкову о замысле «Атеизма», 8 (20) декабря 1869 года, в Дрездене. Герой «Жития» — «гордейший из всех гордецов», мечтавший стать «величайшим из людей»; пройдя через соблазны «золота», «атеизм», «разврат», он должен был окончить свою жизнь «схимником» и «странником», «уставившимся» на Христе. В первых двух частях романа Достоевский намеревался изобразить детство героя, его учение в пансионе и пребывание в монастыре; среди действующих лиц второй части должны были фигурировать Тихон Задонский, П. Я. Чаадаев, А. С. Пушкин, В. Г. Белинский, Т. Н. Грановский и другие исторические лица, выведенные под чужими именами, как «типы», но с сохранением идеологического сходства с прототипом каждого персонажа. Обдумывая «тон» романа, Достоевский выразил намерение писать его от автора, «художественно и сжато», доводя «сухость рассказа иногда до Жиль-Блаза», избегая всякого подчеркивания эффективных и сценических мест и в то же время не давая читателю ни на минуту забыть о «важной» (хотя и «не объясненной» словами) «благочестивой» идее «Жития».[11] Осколками плана неосуществленного «Жития великого грешника» можно считать все три позднейшие романа Достоевского 70-х годов (Ставрогин и его беседа с Тихоном в «Бесах»; детство героя в пансионе и его мечта о богатстве в «Подростке»; «атеист» Иван, монастырь и образ Зосимы в «Братьях Карамазовых»). Однако мотивы «Жития» претерпели в каждом из этих романов значительные изменения, став частями иного идейно-тематического и композиционного задания.

Кроме замысла романов «Атеизм» и «Житие великого грешника», «Братья Карамазовы» впитали в себя ряд

[11] Ф. М. Достоевский. Записные тетради. Изд. «Academia», М.—Л., 1935, стр. 96—108.

мотивов, восходящих и к другим неосуществленным произведениям Достоевского.

В январском номере «Дневника писателя» за 1876 год Достоевский писал: «Я давно уже поставил себе идеалом написать роман о русских теперешних детях, ну и конечно о теперешних их отцах, в теперешнем взаимном их соотношении. Поэма готова и создалась прежде всего, как и всегда должно быть у романиста. Я возьму отцов и детей по возможности из всех слоев общества и прослежу за детьми с их самого первого детства.

«Когда, полтора года назад, Николай Алексеевич Некрасов приглашал меня написать роман для „Отечественных записок", я чуть было не начал тогда моих „Отцов и детей", но удержался и слава богу: я был не готов. А пока я написал лишь „Подростка" — эту первую пробу моей мысли» (XI, 147—148).

В записной тетради Достоевского № 11 (1875—1876) содержится ряд разрозненных заметок, отражающих процесс обдумывания писателем плана романа «Отцы и дети». Как видно из этих заметок, в основу его писатель собирался положить те факты русской общественной жизни и судебной хроники 70-х годов, которые находились в это время в поле его зрения как публициста и широко отражены в «Дневнике писателя» 1876 года. В качестве персонажей романа намечены «мальчик», сидящий в уже известной нам колонии для малолетних преступников, муж, убивший свою жену на глазах у «девятилетнего сына», мальчик-подкидыш, «дети, бежавшие... от отца». В одном из эпизодов романа Достоевский намеревался художественно пересказать «всю историю Кронеберга» (героя нашумевшего судебного процесса, которому писатель посвятил ряд страниц «Дневника»); далее он хотел ввести в роман сцены во «фребелевской школе», критическую характеристику «новейших учительниц» и т. д.[12] Замысел особого романа об «отцах и детях» не был осуществлен, но тема эта получила широкое отражение в «Братьях Карамазовых».

Кроме «Отцов и детей», Достоевский в 1876—1877 годах обдумывал другой роман — «Мечтатель». Это известно

---

[12] Центральный государственный архив литературы и искусства, ф. 212, оп. 1, № 15, стр. 129—130.

из письма к нему С. В. Ковалевской.[13] В записных тетрадях №№ 11 и 12 (1876) отражено несколько этапов развития замысла также и этого второго романа. Как видно из заметок Достоевского, тема «Мечтателя» одно время переплеталась в его сознании с замыслом романа «Отцы и дети»: в одном из набросков «мечтатель», воспитывающий сына после смерти жены и «мало занимающийся» им (хотя и имеющий на него сильное духовное влияние), задуман как персонаж одного из эпизодов «Отцов и детей». В других, несколько позднейших по времени записях обозначение «Мечтатель» фигурирует сначала как название будущего эпизода «Дневника писателя», затем — как заглавие самостоятельного романа. На фоне явлений русской общественной жизни 70-х годов («война», «спиритизм») в романе должна была изображаться картина сложных и болезненных взаимоотношений «мечтателя» с женой и сыном. При этом важное место писатель намеревался отвести психологической и морально-философской проблематике. Герой будущего романа характеризуется в набросках как человек «правдивый и честный», но долгое время не осмеливавшийся взглянуть в глаза «действительной жизни», спасавшийся в «мечтательном мире» «от отчаяния и от ригоризма вопросов». Жизнь втягивает в себя и „мечтателя", и его жену, — пишет Достоевский, — но „мечтатель" «все *портит*, всякую действительность мечтами». Лишь в конце романа герою, по-видимому, по замыслу писателя, удавалось «стряхнуть паралич мечтательности и стать человеком» (к чему его уже прежде призывал внутренний голос, от которого он «спасался мечтой», желая «в мечте» быть «идеалом благородства»). Освобождение от «мечтательства» примиряет «мечтателя» с женой, устраняет из их отношений мешавшую им прежде фальшь и взаимное отчуждение.[14] Ряд записей к роману «Мечтатель» вплотную подводит нас к замыслу «Братьев Карамазовых»; среди них есть записи: «Великий инквизитор и Павел», «Великий инквизитор со Христом».

Кроме романов «Отцы и дети» и «Мечтатель», Достоевский во второй половине 70-х годов размышлял над

[13] С. В. Ковалевская. Воспоминания детства и автобиографические очерки. Изд. АН СССР, М., 1945, стр. 117.

[14] Центральный государственный архив литературы и искусства, ф. 212, оп. 1, № 15, стр. 129, 186; № 16, стр. 11, 29, 40, 178—180.

планом поэмы «Сороковины» (подразделенной, подобно будущим «Карамазовым», на ряд «странствий» по «мытарствам»), над философским романом о «русском Кандиде» и т. д.[15] Творческим сплавом, художественным и идейно-философским синтезом, в котором своеобразно сочетались все перечисленные начинания Достоевского конца 70-х годов, и явился роман «Братья Карамазовы», написанный в 1878—1880 годах и напечатанный в журнале «Русский вестник» (1879—1880).

«Братья Карамазовы» были задуманы Достоевским как первый из двух романов, посвященных «жизнеописанию» Алексея Карамазова. Этот первый роман должен был, по замыслу писателя, излагать предысторию главных персонажей, а следующий за ним второй роман — изображать деятельность героя «уже в наше время, именно в наш теперешний текущий момент» (IX, 8). Из двух задуманных романов Достоевский успел осуществить лишь один. Но этот первый из двух романов о братьях Карамазовых явился не только вполне законченным и самостоятельным произведением, но и одним из гениальнейших художественных созданий Достоевского, одним из величайших романов классической русской и мировой литературы XIX века.

Роман писался в обстановке нараставшего в стране революционного кризиса, в период усиленного развития капитализма в России и высшего подъема народнического освободительного движения. Несмотря на влияние реакционных славянофильско-монархических идей и враждебное отношение писателя к революционному движению, он остро сознавал, что русское общество находится в состоянии глубокого брожения, переживает идейный и нравственный кризис огромной силы и напряжения. Это глубокое чувство социальных потрясений и неблагополучия, внимательное отношение писателя к исканиям лучшего будущего, охватившим широкие слои не только «образованных» классов, но и народных масс старой России, отчетливо отразилось в последнем романе Достоевского. Реакционная тенденция «Братьев Карамазовых», стремление противопоставить революционным идеям «облагоро-

---

[15] Описание рукописей Ф. М. Достоевского. Под ред. В. С. Нечаевой. Гос. библиотека СССР им. В. И. Ленина, М., 1957, стр. 128—130; см. также комментарий Л. П. Гроссмана в книге: Ф. М. Достоевский, Собрание сочинений, т. 10, Гослитиздат, М., 1958, стр. 468.

женные» и «очищенные» идеалы церкви не могла побороть заложенную в романе гораздо более могучую силу сомнения и отрицания. Это противоречие, по признанию самого писателя, смущало и останавливало его во время работы над «Братьями Карамазовыми», так как он чувствовал, что его нравственно-религиозные идеалы не давали полного, убедительного ответа на социальные и философско-моральные вопросы, подвергаемые обсуждению на страницах романа.

«Сила отрицания» (по выражению самого писателя), отразившаяся в романе, острый анализ общественных противоречий и порожденных ими идейных исканий, внимательное, пытливое отношение писателя к социальной и морально-психологической ломке, переживавшейся широкими слоями населения России в годы реакции 70-х годов, — ломки, которая должна была неизбежно (сознавал или не сознавал это Достоевский) привести страну к новому революционному кризису, — все эти черты романа обусловили огромную реалистическую мощь, идеологическую, философскую насыщенность и трагический пафос «Братьев Карамазовых», способствовали широкому воздействию этого последнего романа Достоевского на последующую русскую и мировую литературу.

5

«Братья Карамазовы» — наиболее сложный по своему идейному содержанию и по художественной структуре роман Достоевского. Здесь подведен художественный итог различных устремлений писателя, достигнут наиболее широкий и разносторонний синтез его творческих исканий и достижений. И вместе с тем в этом последнем романе особенно отчетливо отражены противоречия мысли и творчества Достоевского — писателя, который, по выражению Толстого, до конца своей жизни был «весь борьба».[16]

В романе обрисована широкая картина жизни России пореформенной эпохи, выведена галерея разнообразных и сложных характеров, в нем разворачивается целая цепь острых, драматически напряженных событий, описанных с огромной психологической правдивостью и художествен-

---

[16] Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений, т. 63, ГИЗ, М., 1934, стр. 142.

ной силой. И в то же время «Братья Карамазовы» — наиболее насыщенный публицистической и философской мыслью из всех романов Достоевского. Автор сознательно выступает в «Братьях Карамазовых» одновременно как писатель-художник и как мыслитель, проповедник, социолог, философ и публицист. Он стремится не только поставить перед своими современниками и перед потомством ряд важнейших философских и моральных вопросов, проанализировать жгучие и болезненные проблемы, выдвинутые общественной жизнью, но и дать на эти вопросы свой положительный ответ, указать те пути, которые, по его мнению, должны были помочь оздоровлению общества, вели от настоящего к будущему.

Как и в других романах Достоевского 60-х и 70-х годов, главный сюжетный узел «Братьев Карамазовых» — история преступления. Однако Достоевского, как всегда, интересует не та внешняя цепь событий, заключительным звеном которой явилось преступление, и не способ обнаружения убийцы (последний в «Братьях Карамазовых» остается формально — по суду — не обнаруженным и сам кончает с собой). Убийство Федора Павловича Карамазова (как и убийство старухи-процентщицы в «Преступлении и наказании») в изображении Достоевского — не заурядный, будничный, бытовой эпизод из жизни русской провинции, и тем более не занимательный эпизод уголовной хроники. Убийство это в художественной интерпретации Достоевского — проявление скрытой от глаз внешнего наблюдателя, но потрясающей по своему трагическому смыслу общественно-психологической драмы, разыгрывающейся в недрах современной России, — драмы, затрагивающей вопросы, важные для русского народа и всего человечества.

Так же как в «Бесах», Достоевский в «Братьях Карамазовых», в отличие от остальных своих романов, переносит действие из Петербурга в провинцию — на этот раз не в губернский, а в отдаленный от центра небольшой уездный городок. Но (в отличие от Лескова или Мельникова-Печерского) Достоевский избирает местом действия русскую провинцию не для того, чтобы противопоставить крепость и яркость сохранившегося здесь патриархального бытового уклада, обладающего чертами своеобразной народности, мертвящему формализму крепостнически-бюрократических порядков и тем болезненным социальным

процессам, которые вызывало капиталистическое развитие России. Достоевский переносит действие из Петербурга в провинцию как раз, наоборот, для того, чтобы показать, что те болезненные социально-психологические процессы, которые он обрисовал в своих романах 60-х годов, перестали быть «привилегией» Петербурга, что они с тех пор усилились и охватили в большей или меньшей степени всю страну. Под влиянием ломки привычного уклада жизни, брожения, охватившего многие сотни и тысячи «случайных» семейств, не только в Петербурге, но и за сотни верст от столицы широкие слои населения, как показывает Достоевский, не могут больше жить бессознательно, стихийно подчиняясь заведенному порядку вещей. Достоевский отчетливо видит, что в России не осталось ни одного самого тихого уголка, где бы не кипела скрытая борьба страстей и не ощущались с большей или меньшей силой напряженность и острота поставленных жизнью вопросов. Даже в провинциальном монастыре, где на поверхности царят спокойствие и «благообразие», на деле происходит упорная скрытая борьба «старого» и «нового», сталкиваются между собой дикий невежественный фанатизм и ростки иного, более гуманного жизнепонимания, суровый, угнетающий формализм и растущее чувство личности. Рядовое, заурядное на первый взгляд преступление сплетается воедино с великими проблемами, над которыми веками бились и бьются лучшие умы человечества. А в провинциальном трактире никому не известные русские юноши — почти еще «мальчики», отложив в сторону все свои непосредственные текущие дела и заботы, спорят о «мировых» вопросах, без основательного решения которых — как они сознают — не может быть решен ни один частный вопрос их личной жизни.

Находящаяся в центре романа семья Карамазовых и другие описанные в нем семьи (Хохлаковы, Снегиревы и т. д.) представляют собой различные с социальной и психологической точек зрения варианты того общего типа семьи, который Достоевский, как мы уже знаем, охарактеризовал как тип «случайного семейства». Во всех этих семьях нет «благообразия», в них происходит скрытая или открытая борьба, усиливается взаимный антагонизм между поколениями. В семье Карамазовых этот антагонизм приводит к убийству отца. Однако убийство это важно для Достоевского не только потому, что оно

служит ярким свидетельством «неблагообразия» помещичьего быта и вообще распада семьи в пореформенную эпоху. Убийство Федора Павловича Карамазова представляет собой, как уже отмечалось выше, в изображении Достоевского внешнее проявление более глубокой социально-психологической драмы. Драму эту великий писатель усматривал в том, что вместе с неизбежным и закономерным распадом старых нравственных норм в условиях пореформенной эпохи среди различных социальных слоев росло сознание относительности всякой нравственности, усиливались разрушительные, хищнические, антиобщественные стремления, выражаемые анархической формулой «все позволено» (IX, 71, 83; X, 290).

Представитель старшего поколения Карамазовых, Федор Павлович, по характеристике М. Горького, — «душа, бесформенная и пестрая, одновременно трусливая и дерзкая, а прежде всего — болезненно злая».[17] Образ Федора Павловича — разбогатевшего приживальщика и шута, рисующегося своим цинизмом и моральной распущенностью, ярко отражает распад господствующего класса в пореформенную эпоху. Всех своих сыновей Федор Павлович еще в раннем детстве «спровадил» на попечение слуги Григория, не чувствуя по отношению к ним никаких моральных обязательств. Но, хотя оба старших сына Федора Павловича значительно отличаются от него по уровню своего образования и развития, по своим интересам и стремлениям, хотя оба они презирают отца и относятся к нему с отвращением, они отмечены по-разному печатью той же самой роковой болезни. Старший сын Федора Павловича Дмитрий — человек, в душе которого живут смутные благородные порывы. Но он лишен положительных моральных устоев, не умеет бороться со своими страстями, одинаково способен и на возвышенные, и на самые низкие поступки. Второй сын Федора Павловича Иван, в отличие от страстного, непосредственного Мити, — человек скептического, холодного анализирующего ума. Атеист и скептик по своим убеждениям, он делает из атеистических идей анархические вы-

---

[17] М. Горький, Собрание сочинений, т. 24, Гослитиздат, М., 1953, стр. 147.

воды, отрицая «любовь к ближнему» и всякую вообще нравственную ответственность личности перед обществом. Это делает Ивана фактическим вдохновителем убийства отца, которое совершает незаконный сын Федора Павловича — Смердяков.

Изображая в романе кризис сословных норм поведения и мышления, распад старых нравственных и религиозных связей и идеалов, Достоевский достигает огромной обличительной силы и почти шекспировского трагизма. Но так же, как в других романах, самого Достоевского пугает глубина и мощь обрисованого им лихорадочного процесса разложения устоев патриархальной семейной жизни и нравственности в капиталистическую эпоху. Не зная научного социализма и в то же время отрицательно относясь к тем революционным силам, которые подготовляли почву для будущей демократической революции в России, Достоевский противопоставляет в романе картине распада старых патриархально-крепостнических норм мышления реакционную утопию своего религиозного, православного «социализма». Эту утопию развивает в своих предсмертных поучениях старец Зосима — духовный наставник и пастырь младшего из трех братьев Карамазовых — Алеши. Она же становится во второй половине романа основой практической деятельности Алеши, а также — основой нравственного возрождения Мити, его невесты Грушеньки и группы «мальчиков», символизирующих новое, будущее поколение русской молодежи.

Противоречивые идейные тенденции, столкнувшиеся, таким образом, в «Братьях Карамазовых», обусловили противоречивость художественной структуры романа. Страницы, полные глубокого социально-критического и психологического реализма, огромного философского напряжения, соседствуют в последнем романе Достоевского со страницами наивно-благочестивых размышлений старца Зосимы, стилизованных под писания Тихона Задонского и других церковных писателей, а также с выдержанными в романтическом духе страницами, посвященными описанию внезапных мистических прозрений Алеши, Грушеньки, Мити. Субъективная лирическая взволнованность, патетическая окраска этих последних страниц лишь частично помогают Достоевскому преодолеть условность и риторичность их содержания и стиля,

6

Построение «Братьев Карамазовых» — вершина композиционного искусства Достоевского. Несмотря на кажущуюся внешнюю пестроту, обилие второстепенных лиц и калейдоскопичность эпизодов, план романа очень точно продуман Достоевским во всех деталях. Каждое драматическое звено в «Братьях Карамазовых» плотно пригнано к соседним звеньям, составляет с ними единое целое.

Первая книга — «История одной семейки» — введение об отце и трех сыновьях Карамазовых и об истории их взаимоотношений с детских лет до того дня, с которого начинается действие романа. После этой короткой экспозиции Достоевский сразу переходит во второй книге к изображению яркой групповой сцены — «неуместного собрания» в келье старца Зосимы, участниками которого являются почти все персонажи первого плана (кроме Смердякова, важная роль которого в развязке романа выясняется лишь в конце). Собрав главных персонажей романа в келье старца и соединив их в одной общей беседе, Достоевский получил возможность с помощью этого эпизода как бы «лично» познакомить читателя со всеми главными персонажами, дать ему сразу возможность своими глазами взглянуть на них и выслушать их собственные речи. В речах этих не только отражается непосредственная «бытовая» сторона конфликта между Федором Павловичем и его сыновьями, но и обнажаются скрытые нравственные основы душевной неустроенности героев, их взаимной вражды, терзающих их внутренних противоречий. В то же время сцена посещения героями монастыря позволяет автору противопоставить имущие и образованные слои пришедшему сюда на богомолье народу, а также познакомить читателя с различными сторонами монастырского быта и разными монашескими типами (это необходимо Достоевскому для обрисовки характера старца Зосимы и для подготовки дальнейших глав, посвященных смерти Зосимы и уходу Алеши из монастыря).

Сцена «неуместного собрания» в келье Зосимы дает читателю возможность одним взглядом охватить главных героев романа и их взаимные отношения, но при этом увидеть пока эти отношения так, как они открываются взору внешнего наблюдателя. Более глубокое, внутреннее содержание этих отношений, их неизбежное трагическое заверше-

ние в будущем обозначены здесь лишь намеками. В третьей книге — «Сладострастники» Достоевский, напротив, стремится более глубоко и близко познакомить читателя поочередно с каждым из участников будущей драмы, их взглядами на жизнь, сложными жизненными судьбами и сложившимися между ними к началу действия романа противоречивыми отношениями, которые в силу своей напряженности не могут оставаться прежними, требуют от каждого персонажа принятия тех или других решений. Перед читателем, по одному или попарно, проходят образы Смердякова, Дмитрия Карамазова, Федора Павловича, Катерины Ивановны, Грушеньки, каждый из которых поворачивается к нему несколькими гранями, раскрывается с разных сторон. Таким образом сюжет романа дробится, подвергается внутреннему расчленению и анализу: определяется не одна, а несколько переплетающихся, связанных в единый узел, но вместе с тем различных и почти одинаково сложных по своему внутреннему содержанию сюжетных линий; каждая из них должна в дальнейшем быть доведена до развязки.

Четвертая книга — «Надрывы» продолжает начатое в третьей книге аналитическое расчленение отдельных сюжетных линий: к эпизодам, изображенным в третьей книге, здесь прибавляется ряд других, с другими главными персонажами, отчасти уже известными читателю из первых книг, отчасти появляющимися впервые: антагонистом Зосимы — «молчальником» отцом Ферапонтом, Илюшечкой, Лизой и ее матерью, штабс-капитаном. Каждый из этих последовательно выводимых персонажей, как и в третьей книге, приносит на страницы романа свою собственную четко обозначенную тему: он является как бы героем отдельной, небольшой, но самостоятельной по значению «истории», вливающейся в общее сюжетное русло романа и осложняющей развитие центрального конфликта — столкновения между Федором Павловичем и его сыновьями.

Пятая и шестая книги композиционно занимают в общей структуре романа особое место. Правда, в известном смысле можно сказать, что роль их в композиции романа аналогична роли двух предыдущих книг: как там читатель, отчасти следуя за Алешей, отчасти самостоятельно, последовательно, поодиночке углубленно знакомился с Митей, со Смердяковым, с Лизой Хохлаковой и т. д., так здесь перед ним впервые встают во весь рост два уже знакомых

ему по первым страницам персонажа, но оставшихся там обрисованными лишь в общих, внешних очертаниях: Иван и старец Зосима. Но если в третьей и четвертой книгах читатель последовательно знакомился с несколькими персонажами, то пятая и шестая книги (при том же размере) посвящены каждая одному лицу. Уже это внешнее обстоятельство указывает на особое значение, особый удельный вес каждой из этих книг и изображенных в них персонажей в общей структуре романа.

Иван Карамазов (герой пятой книги — «Pro и contra») и Зосима (центральное лицо следующей книги — «Русский инок») не принимают непосредственного деятельного участия в главных событиях романа. Тем важнее, однако, их моральное участие в этих событиях, то нравственное влияние, которые они оказывают на поступки и судьбу других персонажей. Иван, отстраняясь от участия в ссоре старшего брата с отцом и относясь к ним обоим с одинаковым презрением, является в то же время моральным вдохновителем Смердякова — убийцы Федора Павловича. Зосима же своими идеалами оказывает решающее влияние на умственное формирование Алеши, а через его посредство — на Митю, Грушеньку, «мальчиков». Таким образом, по замыслу Достоевского, для сюжета романа были важны не столько конкретный жизненный облик, индивидуальные характеры Ивана и Зосимы, сколько их мировоззрение, их суждения о жизни, социально-философские и морально-человеческие идеалы этих двух персонажей. Раскрытию этих идеалов преимущественно и посвящены пятая и шестая книги.

Но роль Ивана и Зосимы не ограничивается тем, что они по замыслу автора — вдохновители решающих, поворотных событий романа. Иван и Зосима задуманы Достоевским как такие персонажи, которые наиболее полно, ясно и сознательно формулируют общие, принципиальные жизненные противоречия, в той или иной мере ощущаемые и сознаваемые и всеми другими главными персонажами романа. Их мировоззрение не является выражением только одного их индивидуального жизненного опыта, не имеет «частного», узко личного и субъективного характера, наоборот, ему присущ предельно обобщающий, общезначимый смысл. При этом Иван и Зосима — антиподы. Из размышлений над одними и теми же вопросами жизни, над одними и теми же социальными и моральными пробле-

мами они сделали и продолжают каждый раз делать прямо противоположные выводы. Выражаемые ими взгляды и идеалы являются, в понимании Достоевского, как бы двумя наиболее крайними возможными точками, двумя противоположными полюсами человеческой мысли, к которым, то в большей, то в меньшей степени, стихийно тяготеют в ходе своей внутренней борьбы все другие персонажи.

Авторской оценкой Ивана и Зосимы как представителей двух противоположных и в то же время взаимно связанных между собой мировоззрений, суммирующих и обобщающих с двух различных, объективно возможных точек зрения общий жизненный опыт человечества, объясняется посвящение каждому из них — в отличие от других персонажей — особой, специальной книги. Эти две книги — «Pro и contra» и «Русский инок», — как видно из писем Достоевского, он мыслил в процессе работы над романом как две его идеологические вершины, внутренне соотнесенные между собой и вместе с тем противопоставленные друг другу.

В центральных главах пятой книги — «Бунт» и «Великий инквизитор» — Достоевский дает Ивану возможность в беседе с Алешей раскрыть всю глубину своих религиозных сомнений и своего «отрицания». Как уже отмечалось выше, взгляды Ивана носят индивидуалистическую, анархическую окраску. Иван — противник всякой социальной организации, всякого государства, которые представляются ему воплощением бесчеловечной власти «великого инквизитора». Так же, как Раскольников, Иван презирает толпу, массу простых, «обыкновенных» людей, которых считает слабыми и не способными управлять собой, нуждающимися во внешнем принуждении, в «чуде» и «авторитете». Но ложное анархическое, индивидуалистическое умонастроение во взглядах Ивана сливается с искренним, глубоким и сильным протестом против религии, с отрицанием церкви и буржуазного государства. Это отрицание производит огромное, неотразимое воздействие на Алешу, слушающего вдохновенную речь брата, импонирует ему, поднимает его на минуту над уровнем религиозного мировоззрения, внушенного ему старцем, оно вырывает у Алеши слова подлинной, глубокой ненависти к угнетателям — угнетателям, которых не останавливают ни возраст, ни невинность их жертвы.

В шестой книге — в качестве антитезы к атеистическим взглядам Ивана и его «эвклидовскому» (IX, 233) уму — Достоевский раскрывает религиозное мировоззрение Зосимы. Это последнее, как мы уже знаем, должно было, по мысли писателя, явиться для читателя положительным ответом на неразрешимые вопросы и антиномии, выдвинутые Иваном. Достоевский всемерно стремился сделать образ Зосимы не отвлеченным, но жизненно убедительным. Он наделяет Зосиму индивидуальной судьбой, рисует его в сложных взаимоотношениях с его окружением. Зосима — представитель «старчества» — сравнительно нового явления в монастырской жизни, которое вызывает недовольство поборников традиционного, старинного церковного благочестия. Вокруг старца в монастыре кипит борьба — наряду с учениками и почитателями Зосима окружен врагами и ненавистниками во главе с диким и невежественным отцом Ферапонтом. Содержание проповеди Зосимы, тон его поучений дышат не формализмом, суровостью и нетерпимостью, а мягкостью и гуманным отношением к людям. Это проводит разделительную черту между религиозными идеями Зосимы и официальной церковностью. И все же, как сознавал болезненно сам Достоевский, образ Зосимы остался неубедительным, а его поучения интересны лишь как тонкий образец художественной стилизации (для которой Достоевский воспользовался подлинными образцами стиля наивной религиозной проповеди). Достоевский не смог придать поучениям Зосимы той жизненной убедительности, захватывающей силы, того размаха, какими обладают атеистические и скептические монологи Ивана. В этом отразилось сомнение Достоевского в его созерцательных религиозных идеалах, — сомнение, которое еще при жизни писателя вызывало беспокойство и тревогу Победоносцева и других реакционеров.

Первые шесть книг романа (образующие первую его половину), несмотря на присущую им внутреннюю драматическую напряженность, фактически почти лишены внешнего действия. Не случайно главную роль в них, если не говорить о первой книге (и о последующих, небольших по объему экспозиционных главках), играют сцены самовысказывания других героев перед Алешей. Так же, как Иван Петрович в «Униженных и оскорбленных», Алеша, формально являющийся центральным лицом в первой по-

ловине романа, играет в ней по преимуществу роль лица, скрепляющего различные сюжетные линии, а не реального «героя» этих книг: Достоевский поручает Алеше главную роль, ведет за ним читателя, для того чтобы читатель вместе с Алешей мог выслушать и Митину «исповедь горячего сердца», и «надрыв» «на вольном воздухе» штабс-капитана Снегирева, и сочиненную Иваном «Легенду о великом инквизиторе», и предсмертные религиозные поучения старца Зосимы. Ряд сцен, последовательно описывающих посещение Алешей других главных героев, позволяют Достоевскому дать слово этим персонажам, из которых каждый раскрывает перед Алешей свою душу и вместе с тем освещает часть тех сложных сюжетных связей и отношений, которые образуют предпосылку катастрофы, главных событий следующих книг.

Вторая половина романа, так же, как и первая, состоящая из шести книг, композиционно резко от нее отличается. Если в трех входящих в нее книгах (седьмой, десятой и частично одиннадцатой) Алеша сохраняет прежнюю роль лица, скрепляющего действие и «ведущего» за собой читателя, то в остальных книгах он уступает это место другим братьям — Мите и Ивану, судьба которых хотя и по-разному, но более непосредственно и тесно связана с главным событием романа — убийством Федора Павловича. На первый план во второй части романа выдвигаются не высказывания героев перед Алешей, — высказывания, в которых они анализируют прошлое или свое внутреннее состояние, — а новые, переломные события, происходящие в настоящем, и, наконец, дальнейшее влияние этих событий на психологию и судьбу главных персонажей.

Седьмая книга — «Алеша» формально построена по тому же типу, что и предыдущие (в особенности третья и четвертая). После смерти старца Зосимы Алеша вместе с Ракитиным посещает Грушеньку, и это дает возможность писателю показать происходящую в ней внутреннюю борьбу, смысл которой (в это время еще не вполне понятный для самой Грушеньки) должен уясниться, получить свою определенность в следующих книгах. Однако, в отличие от предыдущих книг, седьмая книга служит не просто углубленному раскрытию образа Грушеньки, который приобретает теперь новую для читателя психологическую сложность и глубину. Здесь завязы-

ваются новые сюжетные узлы и идейные мотивы. Потрясенный смертью старца Зосимы, пошатнувшей его религиозные убеждения и грозившей перевернуть весь его нравственный мир, Алеша находит для себя точку опоры, узнав Грушеньку с новой, не известной ему прежде, более светлой стороны. Это помогает ему вернуться к поколебленной вере. С другой стороны, встреча и разговор с Алешей заставляют Грушеньку духовно прозреть, помогают ей также обрести точку опоры. Благодаря этому впоследствии ей (в отличие от Настасьи Филипповны в «Идиоте») удается победить в борьбе с призраками прошлого, которую она выдерживает в восьмой и девятой книгах. Соответственно этому реалистические сцены в седьмой книге объединены с религиозной и фольклорной символикой (духовный «брак» Алеши и Грушеньки, образ «луковки» из народной легенды, описание сна и экстатического состояния Алеши, использование евангельского эпизода брака в Кане Галилейской, истолкованного в духе символического рассказа о братстве людей).

В начале восьмой книги романа прежняя нить повествования неожиданно и резко обрывается. Если в предыдущих книгах, особенно в первой половине романа, центр тяжести лежал на анализе характеров персонажей и взаимоотношений, сложившихся между ними к моменту катастрофы, то в восьмой и девятой книгах описаны события, которые в жизни Мити и Грушеньки (а в той мере, в какой их жизнь была связана с жизнью других персонажей, — и в судьбе последних) сыграли решающую, переломную роль. Алеша, который до сих пор являлся не столько участником, сколько мыслящим наблюдателем основных сюжетных конфликтов романа, помогавшим автору извлечь из них их широкое общезначимое содержание, отодвигается теперь на второй план, уступает свое ведущее место наиболее страстно заинтересованным и активным персонажам — Мите и Грушеньке. Перед читателем с захватывающей быстротой разворачиваются две драмы. В ходе их Митя и Грушенька переживают катастрофу, осознают крушение всех своих прежних иллюзий. И вместе с тем, несмотря на пережитые и предстоящие испытания, оба они в последних главах романа обретают выход, сознают необходимость и возможность начать другую, новую жизнь. Грушенька, убедившись в бесплодности своей горячечной мечты о «мести» обществу и своему прежнему соб-

лазнителю, решает посвятить свою жизнь Мите. Митя под влиянием вести об убийстве Федора Павловича и о тяготеющем над ним само́м страшном обвинении в отцеубийстве переживает нравственный переворот. Его мысль обращается от замкнутого круга личных переживаний к вопросу о том, почему плачет крестьянское «дитё» (X, 178), рыдания которого символизируют в романе материальные и духовные страдания народа и человечества.

Десятая книга, посвященная «мальчикам» — больному Илюше и его друзьям, — развивает одну из «боковых», второстепенных сюжетных линий, намеченных в первой половине романа. Отчасти это вызвано желанием дать читателю передохнуть после прошедших перед его глазами страшных событий и таким образом подготовить его к чтению двух дальнейших, завершающих роман, еще более напряженных книг, посвященных нравственному кризису Ивана и осуждению Мити. Но рассказ о «мальчиках» представляет собой не только самостоятельный новеллистический эпизод, рассчитанный на то, чтобы дать читателю возможность почувствовать своего рода духовную «разрядку». Достоевский, как видно из его писем, придавал теме «мальчиков» очень большое значение. Уже приступая к работе над романом, он считал ее одной из центральных в задуманном произведении. И это вполне понятно: история о больном Илюшечке и его товарищах, являясь второстепенной с точки зрения развития главного сюжета, отнюдь не является простой вводной новеллой, своего рода «довеском» к повествованию о Карамазовых. Наоборот, удельный вес эпизодов о «мальчиках» с точки зрения идеологической проблематики романа очень велик.

Достоевский, как не раз отмечалось выше, всегда уделял большое внимание во всем своем творчестве и в своих романах образам детей. Неточка Незванова и Катя, Нелли, Поленька Мармеладова, Коля Иволгин и швейцарские дети в рассказе князя о Мари в «Идиоте» — таков неполный перечень только одних главных детских персонажей в произведениях Достоевского 40-х и 60-х годов. Эпизоды о «мальчиках» в «Братьях Карамазовых» завершают работу писателя над образами детей, вместе с тем они позволяют сделать вывод об эволюции темы детства в его творчестве.

В своих первых больших романах, «Униженных и оскорбленных» и «Преступлении и наказании», Достоевский, изображая детей, выросших в нищете или в условиях «слу-

чайного семейства», в городской разночинно-мещанской среде, не отделяет принципиально судьбу и переживания детей от судьбы и переживаний остальных, «взрослых» персонажей. Достоевский рисует здесь влияние нищеты и всей мрачной обстановки большого города на формирование внутреннего мира ребенка: они рано раскрывают перед ребенком изнанку жизни, приучают его задумываться, углубляться в себя, делают внутренний мир ребенка не по-детски сложным и противоречивым, порождая у детей борьбу добрых и злых наклонностей, самоотвержения и мстительного эгоизма.

Но уже в «Идиоте» образы детей получают и другую, дополнительную сюжетную функцию и идейную нагрузку. В эпизоде с Мари дети полуинстинктивно своим примером как бы учат «взрослых» персонажей тем идеальным, гуманным нравственным нормам, которые писатель утверждает в романе. Тема детства получает здесь, как и в образе самого Мышкина, новую окраску: она связывается воедино с нравственными идеалами Достоевского, с его мечтой о будущем «золотом веке» обновленного человечества. В то же время образ Коли Иволгина, который, являясь свидетелем трагических событий романа, не сгибается под их тяжестью, а взрослеет и вырастает под влиянием этих событий, отражает рождающуюся у Достоевского хотя еще и достаточно туманную веру в русскую молодежь, которой суждено в будущем сказать «свое слово», найти путь к преодолению трагических противоречий жизни старшего поколения. Это новое освещение темы детства укрепляется и получает дальнейшее развитие в «Подростке».

В эпизодах об Илюшечке и других «мальчиках» наиболее полно сливаются оба отмеченных аспекта темы детства, которые присутствуют в освещении ее у Достоевского. Рисуя трагическую судьбу любящего, самоотверженного и в то же время гордого и мстительного Илюши, раскрывая присущее ему раннее мучительное сознание классового неравенства и социальной несправедливости, изображая привлекательный образ четырнадцатилетнего «нигилиста», умного, ищущего и энергичного Коли Красоткина, Достоевский освещает те сложные и разнообразные превращения, которые психология ребенка претерпевает в реторте городской жизни. Но рассказ о «мальчиках» в «Братьях Карамазовых» не только позволяет автору дополнить свою картину вздыбленной и потрясенной русской

городской жизни новыми яркими штрихами. Он дает ему возможность обрисовать в романе три различных поколения, символизирующие прошлое, настоящее и будущее России (что придает «Братьям Карамазовым» эпическую широту и размах, сближает искания Достоевского-романиста в последние годы его жизни с исканиями Гоголя и Льва Толстого в области создания романа-эпопеи).[18] Нравственное объединение прежде разъединенных товарищей Илюшечки у постели умирающего является своего рода идеологическим завершением романа; оно представляет собой попытку художественным путем утвердить социально-утопические мечтания Достоевского в последний период жизни. «Союз», отныне объединяющий навсегда товарищей Илюши, выражает мечту писателя о движении человечества к светлому будущему, к новому «золотому веку», выражает надежду писателя на новые поколения русской молодежи. Достоевский совершенно неправильно, ошибочно представлял себе программу деятельности этой молодежи, пути движения России и всего человечества к «золотому веку». Этим обусловлено сложное переплетение в этих эпизодах (как и во всем романе в целом) реалистических и реакционно-утопических, нравственно-религиозных мотивов. Но важно подчеркнуть и другое — то, что Достоевский в «Братьях Карамазовых» сознавал невозможность проститься с читателем, оставив у него впечатление трагической безвыходности. Он ясно ощущал необходимость не успокаиваться на ощущении трагического характера противоречий современной ему действительности, страстно искал путей к лучшему будущему, верил в то, что пути эти будут найдены русскими «мальчиками» — если не Алексеем Карамазовым, то следующим поколением — Колей Красоткиным или Смуровым. Эта гуманистическая вера Достоевского в будущее, в русскую молодежь, выраженная в эпизодах о «мальчиках» и эпилоге «Братьев Карамазовых», очень важна для правильного понимания общей философской концепции и идейной атмосферы «Братьев Карамазовых», для сохранения верной перспективы при оценке всего творчества Достоевского-романиста в целом.

[18] См. об этом статью: А. И. Белецкий. Судьбы большой эпической формы в русской литературе XIX—XX веков. Наукові записки Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка, т. VII, вып. 3, Філологічний збірник, № 2, 1948. Ср. также: XII, 200.

Одиннадцатая книга романа «Брат Иван Федорович» снова состоит из ряда дробных эпизодов. Подобно третьей и четвертой книгам, она развивает не одну, а несколько сюжетных линий. Следуя за Алешей, читатель вместе с ним посещает Грушеньку, госпожу Хохлакову и Лизу, Митю, Катерину Ивановну. Это дает возможность Достоевскому с помощью ряда коротких, но выразительных сцен показать те изменения, которые произошли в психологии и взаимоотношениях главных героев романа за время, протекшее со дня убийства Федора Павловича и до дня суда над Митей. Таким образом, одиннадцатая книга одновременно освещает последствия пережитой катастрофы для судьбы каждого из персонажей романа и вместе с тем играет роль экспозиции для последней, двенадцатой книги, описывающей судебный процесс и осуждение Мити. Особое место в одиннадцатой книге занимают пять последних ее глав: композиционным стержнем их, в отличие от первой половины книги, являются не визиты Алеши накануне дня суда, а свидания Ивана со Смердяковым, сомнения и духовные блуждания Ивана. Три встречи Ивана со Смердяковым постепенно раскрывают глаза Ивану, лишая его всяких спасительных иллюзий и обнажая его роль морального вдохновителя убийства отца. Следуя за Иваном в его умственных блужданиях, читатель вместе с ним постепенно приходит к пониманию подлинной картины убийства, роли в ней каждого из участников драмы.

Образ Смердякова постепенно вырастает в глазах читателя в глубокое по своему социальному смыслу художественное обобщение: образ мысли этого тупого и расчетливого «бульонщика» с «душою курицы» (IX, 129, 223; X, 148), мечтающего открыть на деньги, украденные после убийства Федора Павловича, прибыльный ресторан в Париже и презирающего русский народ за его «глупость», отражает тлетворное влияние капиталистического развития на душу городского мещанина, отравленную «соблазнами» буржуазной цивилизации. Вместе с тем Смердяков предстает перед читателем как своего рода сниженный «двойник» Ивана: так же как параллель между Раскольниковым и Лужиным, параллель между Иваном и Смердяковым позволяет Достоевскому установить, что при всем различии их культурного и нравственного уровня между горделивым индивидуалистом Иваном и тупым мещанином Смердяковым существует объективная социаль-

ная и психологическая общность, внутреннее «сродство душ». В этом убеждается с ужасом и сам Иван.

Мысль о мелком и низком начале, скрывающемся на «дне» души индивидуалистически настроенного буржуазного интеллигента, получившая художественное развитие в главах, описывающих три «свидания» Ивана со Смердяковым, углубляется с новой стороны в следующей за ними, предпоследней, замечательной по силе и глубине главе. Эта глава — «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» является идейно-художественной кульминацией девятой книги и одной из вершин всего творчества Достоевского. Опираясь на изучение данных современной ему научной психологии, которые он подвергает своей художественной интерпретации, Достоевский пользуется сценой галлюцинаций Ивана, вызванных надломом в результате ощущения его морального банкротства, для того чтобы дать возможность читателю вынести Ивану последний, окончательный приговор. Фантастический собеседник Ивана — соблазнитель, живущий на дне его души, — является проекцией всего того мелкого и низкого, что скрывается в душе оторванного от народа буржуазного интеллигента, но обычно спрятано в ней под покровом горделивых анархически-индивидуалистических фраз. Ироническое изображение этого второго «я» Ивана в виде самостоятельного фантастического лица дает возможность Достоевскому предельно углубить философское и психологическое раскрытие этого образа. Опираясь на традицию гетевского «Фауста», символические приемы средневековых легенд и мистерий, Достоевский объединяет в сцене мнимой «беседы» Ивана с чертом беспощадный по своей правдивости и трезвости психологический анализ с грандиозной философской символикой. Образ Ивана, беседующего с чертом, иронически соотносится Достоевским с помощью ряда деталей с Лютером и Фаустом, для того чтобы тем разительнее показать мизерность души интеллигентного индивидуалиста конца XIX века, комические и жалкие черты «искусителя», прячущегося на дне этой души.

Последняя, двенадцатая книга «Братьев Карамазовых», озаглавленная «Судебная ошибка», посвящена суду над Митей. Глава эта, представляющая развязку романа, в то же время имеет и особое, самостоятельное назначение. Она проникнута глубокой иронией по отношению к пореформенным судебным порядкам, к тому «новому», «гласному»

буржуазному суду, который пришел в России шестидесятых годов на смену старому крепостническому судопроизводству. Достоевский отводит основную часть этой книги ироническому изложению речей прокурора и защитника. Каждый из них, строя на основании внешних фактов и дополняющих их догадок свою концепцию преступления, руководствуется противоположными стремлениями. Но при этом, высказывая немало остроумия, психологической тонкости и отдельных верных предположений, оба они остаются одинаково глухи к подлинной диалектике добра и зла в душе подсудимого и других действующих лиц разбираемой ими социально-психологической драмы. Несмотря на психологическое «искусство» прокурора и софистическую ловкость защитника, несмотря на участие присяжных, на присутствие многочисленной публики и представителей прессы, процесс Мити оканчивается его осуждением, и это является для Достоевского, вопреки ироническому названию главы, не случайной «судебной ошибкой», а закономерным проявлением самодовольного формализма буржуазного суда, его безразличия к живому человеку.

Критикуя пореформенные буржуазные судебные порядки, Достоевский, как и в других местах, где он касается в романе злободневных вопросов политической жизни, занимал субъективно реакционные позиции. Буржуазному суду присяжных он противопоставляет в начале романа устами Ивана и Зосимы идею церковного суда. Однако было бы неверным отрицать на этом основании большое значение критики буржуазного суда в «Братьях Карамазовых» и всего комплекса поднятых Достоевским в связи с этой критикой вопросов. Достоевского не удовлетворяет буржуазный суд, руководствующийся формальными нормами, он поднимает вопрос о таком суде, который сочетал бы защиту общественного порядка с вниманием к индивидуальности подсудимого и его нравственному миру, к наиболее глубоким и сокровенным социально-психологическим мотивам преступления. Не случайно сцена суда над Митей оказала большое влияние на последующий мировой реалистический роман. Она во многом перекликается с написанным вскоре «Воскресением» Толстого.

7

Так же как в других романах Достоевского, действие в «Братьях Карамазовых», несмотря на большее число

участвующих в нем лиц и обилие эпизодов, совершается на протяжении короткого и сжатого отрезка времени. События трех первых частей романа разворачиваются в течение нескольких (четырех-пяти) дней, в конце августа. События последней — четвертой — части охватывают еще меньший промежуток — два дня, отделенные от происшествий, описанных в первых трех частях, двумя месяцами. Дни эти относятся к началу ноября того же года, когда было совершено преступление. Наконец, в эпилоге Достоевский еще раз возвращается к своим главным героям, описывая их встречи и переживания на протяжении еще одного короткого отрезка времени — утра пятого дня после суда над Митей.

Таким образом, изображенные в романе происшествия приурочены (если учитывать эпилог) к трем небольшим, хронологически резко отделенным друг от друга отрезкам времени, каждый из которых насыщен в жизни героев романа событиями предельного внешнего и внутреннего напряжения. В течение описанных в романе семи-восьми дней умирают четыре персонажа — старец Зосима, Федор Павлович, Смердяков и Илюшечка, Алексей Карамазов переживает решающий переломный момент в своей жизни и уходит из монастыря, один из его братьев (Иван) заболевает и сходит с ума, другого (Митю) осуждают на каторгу за мнимое убийство отца. Смерть Зосимы, убийство Федора Павловича и осуждение Мити способствуют нравственному перевороту, совершающемуся в Мите и Грушеньке. Аналогичное переломное значение имеет смерть Илюшечки для духовного развития группы «мальчиков» — его школьных товарищей.

Характерной чертой романа является его многоплановость. С этой точки зрения он превосходит все остальные романы Достоевского. Хотя в центре произведения стоит изображение судьбы трех братьев Карамазовых и их идеологических блужданий, однако параллельно в нем обрисован ряд других социальных и психологических конфликтов, которые идейно и тематически связаны с главной сюжетной линией, с основной идейной проблематикой романа и в то же время обладают по отношению к ним самостоятельностью, рассчитаны на то, чтобы привлечь к себе особый, специальный интерес и внимание читателя. Катерина Ивановна, Грушенька, мать и дочь Хохлаковы, семейство штабс-капитана Снегирева, Ракитин, «мальчики» — все эти

многочисленные персонажи романа играют в нем двойную роль. С одной стороны, их участие в действии помогает Достоевскому ярче осветить (или оттенить) те или другие черты трех братьев — главных героев романа. Но вместе с тем каждый из второстепенных персонажей имеет свою драматическую «историю», является центром своего рода особой «новеллы», которая имеет то трагический, то комический характер и связана с основным сюжетным стержнем романа не только непосредственно жизненно, но и идеологически.

Рисуя в «Братьях Карамазовых» параллельно умонастроения и судьбы множества людей, принадлежащих к различным слоям и стоящим на различном уровне умственного и нравственного развития, Достоевский преследует особую цель. Не случайно уже то, что в центре романа стоит не один, как это было в «Преступлении и наказании», а несколько почти равноправных главных героев, которые плотно окружены рядом лиц второго и третьего плана. Композиционное построение романа вокруг судьбы и переживаний не одного, а нескольких главных героев (подобное построение уже применялось Достоевским, но менее последовательно, в «Идиоте» и «Бесах», где при наличии нескольких героев один все же отчетливо занимал первенствующее место) позволяет Достоевскому показать, что в изображаемых им условиях люди, различные и даже противоположные по своему развитию, убеждениям и социальному положению, в силу объективного исторического положения вещей охвачены общим умственным брожением, стихийно задают себе и решают одни и те же болезненные социальные и нравственные вопросы (хотя эти вопросы и преломляются в сознании каждого из них по-своему, соответственно его положению и уровню развития). Благодаря этому устанавливается принципиальная идейная общность, способность взаимопонимания между Зосимой и Федором Павловичем, между Дмитрием, Иваном и Смердяковым, между Алешей и Колей Красоткиным, Грушенькой. Цель, которую преследует Достоевский, заключается в том, чтобы показать, что все эти (и многие другие) персонажи романа — при всем их несходстве между собой — погружены в одну и ту же общую атмосферу умственных и нравственных сомнений, исканий, душевной борьбы. И, хотя в результате этой борьбы они приходят не только к различным, но часто к прямо противоположным реше-

ниям, их различные решения в изображении романиста диалектически связаны между собой. Решения эти изображаются Достоевским как такие противоположные выводы из размышления над одними и теми же (или сходными) жизненными проблемами, которые отражают реальную многогранность и противоречивость самих этих проблем, а не только субъективное, личное умонастроение спорящих или борющихся между собой персонажей.

В связи с многоплановостью романа и большим числом его персонажей в «Братьях Карамазовых» особенно отчетливо отразилось стремление Достоевского (проявившееся уже в «Преступлении и наказании») к такому построению повествования, при котором точка зрения рассказчика почти всегда совмещалась бы с субъективной точкой зрения, индивидуальным аспектом кого-либо из главных персонажей. Хотя рассказ в «Братьях Карамазовых» все время ведется от лица автора-хроникера (что подчеркнуто особым предисловием «от автора»), события отдельных глав излагаются в каждом случае так, как их непосредственно воспринимал в качестве свидетеля или участника центральный, ведущий с композиционной точки зрения персонаж данной главы — Алеша, Митя или Иван. Поэтому читатель сначала узнает о взволнованных переживаниях Мити в саду карамазовского дома и о том, что на него пало подозрение в убийстве отца; и лишь позднее из рассказа Смердякова перед Иваном (а по мере того, как прозревает Иван, — и перед читателем) возникает постепенно подлинная картина убийства. Точно так же картина сложных отношений Грушеньки и ее прежнего обольстителя складывается перед читателем постепенно, черта за чертой, по мере того как она раскрывается сначала перед умственным взором Алеши, а затем — Мити. Аналогичным образом построены и другие эпизоды романа.

В то же время в «Братьях Карамазовых», как и в других своих произведениях, Достоевский постоянно стремится передать слово самим персонажам, даже сравнительно второстепенным, дать им возможность не только лично предстать перед читателем, но и рассказать о себе и своих переживаниях собственным языком, с сохранением субъективной эмоциональной окраски и живой, взволнованной интонации. Отсюда — огромное значение в романе диалогов между героями, сцен субъективных излияний, «надрывов», чтения стихов Шиллера или собственных произведе-

ний персонажей, вроде «Легенды о великом инквизиторе». Диалоги, споры, сцены, в которых «вдруг», неожиданно происходит внезапное обнажение обычно скрытого содержания внутренней, идейной и эмоциональной жизни героев, представляют собой главные драматические узлы романа.

В отличие от Льва Толстого, который, начиная с «Детства» и «Отрочества», постоянно стремился показать личность своего интеллектуального героя в процессе длительного и сложного воспитания жизнью, в протекающем на глазах у читателя формировании, движении и развитии, Достоевским в романах 60-х годов подобная задача обычно не ставилась. Раскольников, Алексей Иванович (в «Игроке»), Мышкин, Ставрогин — при всем несходстве их натур — выступают уже в начале романа людьми с «готовым», сложившимся в своих основных чертах мировоззрением и отношением к жизни. Их умственное формирование отнесено в предысторию романа, и читатель узнает о прежних этапах духовного развития главного героя зачастую лишь из собственного его позднейшего рассказа или из реплик других персонажей, которые освещают его прошлое постольку, поскольку знакомство с этим прошлым нужно для понимания позднейших, описываемых в романе этапов его биографии. Главное место в романе Достоевского занимает изображение не протекающего в настоящем процесса умственного и нравственного формирования центрального персонажа, а сюжетная катастрофа, явившаяся результатом практической жизненной проверки уже сложившихся у героя к началу действия романа идеалов и устремлений, — катастрофа, обнаруживающая трагическую сторону и бесперспективность этих устремлений.

Лишь в 70-е годы в «Подростке», в отличие от предшествующих своих произведений, Достоевский поставил перед собой задачу осветить на страницах романа более детально самый процесс духовного формирования личности героя-«подростка», хотя и здесь процесс этот также отнесен в прошлое, а не протекает в настоящем, как у Толстого. Этим обусловлено особое место, которое «Подросток» по своему композиционному построению занимает в творчестве Достоевского. Ближе, чем в остальных своих романах, Достоевский подошел здесь к традиции западноевропейского «романа воспитания» и вместе с тем приблизился в какой-то мере к методу Толстого-романиста, для кото-

рого — особенно в 50—60-х годах — было характерно детализированное изображение процесса нравственного формирования и роста личности.

Однако именно там, где Достоевский наиболее близко, казалось бы, подошел к типу толстовского романа, особенно отчетливо сказалось глубочайшее, принципиальное отличие его художественного метода от метода Л. Толстого. Задуманный как полемическая параллель к «Детству» и «Отрочеству» — как рассказ об умственном созревании героя из «случайного семейства», — «Подросток» сохранил все характерные признаки, отличающие романы Достоевского. Как и в других случаях, процесс формирования личности «подростка» здесь вынесен в экспозицию романа и занимает в нем — с точки зрения сюжетного развития — второстепенное место. Главное же место в «записках» героя отведено событиям, которые произошли позднее, в течение нескольких месяцев после его переезда из Москвы в Петербург, куда Аркадий является со своей созревающей «идеей» и с намерением ее осуществить. В течение этого короткого отрезка времени главный герой, как и в других романах Достоевского, лихорадочно стремится реализовать свою «идею» и, в конце концов потерпев неизбежное крушение, осознает ее гибельность. И лишь на последних страницах романа (так же, как в эпилоге «Преступления и наказания») писатель коротко сообщает читателю о начале «новой жизни» Аркадия, обещая рассказать о ней в будущем (VIII, 466).

Замысел Достоевского, не получивший последовательного осуществления в «Подростке», ощущается также в «Братьях Карамазовых». Здесь в большей мере, чем в предшествующих романах, характеры персонажей даны в движении и развитии. Правда, старец Зосима или Иван (подобно героям других, более ранних произведений) выступают как спорящие между собой носители противоположных по своей природе, «готовых», сложившихся мировоззрений. Точно так же Катерина Ивановна, Ракитин или госпожа Хохлакова не переживают в романе сколько-нибудь значительной эволюции. Но ряд других персонажей первого и второго планов — Митя, Грушенька, Алексей, Лиза Хохлакова, «мальчики» во главе с Колей Красоткиным — задуманы Достоевским как внутренне подвижные, развивающиеся (или складывающиеся) характеры. Правда, развитие этих персонажей, как обычно у Достоевского. не

изображается в виде медленного, плавного процесса, оно начинается в результате пережитого ими внутреннего кризиса. И все же, несомненно, в рассказе о Мите, Грушеньке, «мальчиках» интерес Достоевского-художника привлекало не только изображение их прежних взглядов, но и картина *смены* мировоззрения, формирования у них новых представлений и понятий о жизни. Достаточно сравнить эпилог «Преступления и наказания» с главами, посвященными переживаниям Мити во время предварительного следствия и суда, чтобы увидеть, насколько различны были те художественные задачи, которые ставил перед собой в обоих этих случаях Достоевский. Описывая процесс рождения у его героев новых понятий и убеждений, Достоевский в «Братьях Карамазовых» не выходит за пределы первого, начального этапа этого процесса и при этом нередко пользуется условными, символическими образами. И все же этот начальный этап описан им значительно более детализированно и углубленно, чем духовное перерождение Раскольникова.

8

Б. Г. Реизов высказал в 1936 году предположение, что, строя «Братьев Карамазовых» в виде семейной хроники (и при том хроники, в которой важное место занимают темы семьи и наследственности), Достоевский отталкивался от опыта Э. Золя, обрисовавшего в своих романах историю Второй империи во Франции через социальную и психологическую историю семьи Ругон-Маккаров. Полемизируя с замечательным французским романистом-натуралистом, Достоевский, по мнению Реизова, в то же время испытывал известное влияние созданного им типа семейной хроники.[19] Однако думается — именно в силу того, что критическое отношение Достоевского к теории и практике французского натуралистического романа, отношение, которое Достоевский разделял с Щедриным, Гончаровым, Глебом Успенским и другими выдающимися русскими писателями XIX века, было очень сильным, — говорить о воздействии концепции Золя на художественную структуру «Братьев Карамазовых» у нас нет достаточных оснований.

---

[19] Б. Г. Реизов. К истории замысла «Братьев Карамазовых», стр. 566—573.

Познакомившись с романами Золя в 1876 году (Письма, III, 225), Достоевский в своей записной тетради охарактеризовал защищавшееся Золя и другими французскими писателями-натуралистами понимание реализма как неправомерное сужение задач и возможностей искусства, как отказ от широкого, творческого понимания истины и человека. «В одном только реализме (в смысле Золя,— *Г. Ф.*) нет правды. . ., — заметил Достоевский в связи с чтением романа Золя «Чрево Парижа». — Фотография и художник. Золя просмотрел в Ж. Занде (в первых повестях) поэзию и *красоту*. . . Реализм есть фигура Германна (хотя на вид, что может быть фантастичнее)».

По поводу натуралистического метода Золя Достоевский писал: «Он (Золя, — *Г. Ф.*) будет описывать каждый гвоздик каблука, и через четверть часа, как солнце взойдет, он будет опять описывать этот гвоздик при другом освещении. Это не искусство. Скажи мне одно слово (Пушкин), но самое нужное слово. А то кидается во все стороны и тащит 10 000 слов, но и все не может высказать, и это с полным самодовольством. Но пощади же и меня». И в то же время русский романист отметил в «Чреве Парижа» многочисленные уступки Золя романтической традиции, проявившиеся в характеристике живописца Клода Лантье: «Это восторженные фигуры Кукольника... Только те говорили о Рафаэле, а эти о капусте».[20]

Приведенные заметки о Золя и натурализме свидетельствуют о неприемлемости для Достоевского не только теоретических установок, но и самой художественной практики знаменитого французского писателя.

Форма «истории одной семейки», в рамки которой заключен сюжет «Карамазовых», имеет другое происхождение. Она связана прежде всего с мыслями Достоевского о «случайном семействе», как центральном явлении русской общественной жизни послереформенного периода, — мыслями, нашедшими отражение в творчестве Достоевского-романиста уже в «Идиоте», «Бесах», «Подростке», — произведениях, написанных до знакомства Достоевского с Золя.

Золя поставил в центр своей эпопеи «историю одной семьи» для того, чтобы экстенсивно, при помощи ряда

[20] Центральный государственный архив литературы и искусства, ф. 212, оп. 1, № 16, Записная тетрадь Достоевского № 12, стр. 266, 277.

романов, в каждом из которых показан лишь один особый «кусок» жизни (рынок, универсальный магазин или угольная шахта), нарисовать многообразную картину социальной жизни французского общества времен Второй империи. Интерес же Достоевского-романиста был направлен не на изображение внешнего многообразия форм русской общественной жизни, а на проникновение в те общие процессы, которые превращали всю пореформенную русскую жизнь в самых различных ее проявлениях в один сложный клубок болезненных противоречий. Как и в предшествующих своих романах второй половины 60-х и 70-х годов, Достоевский в «Братьях Карамазовых» выдвигает на центральное место историю нескольких «случайных семейств» (Карамазовы, Снегиревы, Хохлаковы), чтобы на их примере показать различные стороны общего нравственного «неблагообразия», деформации и ломки, характерных для русской общественной жизни конца XIX века.

Не новым для Достоевского явился и интерес Золя к теме наследственности. Тема эта привлекала внимание Достоевского-художника, так же как и тема «случайного семейства», задолго до знакомства с Золя, о чем свидетельствует изображение отца и сына Рогожиных в «Идиоте», двух поколений Ставрогиных и Верховенских в «Бесах», Версилова и Аркадия Долгорукова в «Подростке». Из всех этих примеров видно, что Достоевского интересовал совершенно иной, гораздо более широкий аспект темы наследственности, чем тот, который выдвигал в своих романах Золя под влиянием позитивизма и вульгарно-материалистических физиологических теорий своего времени. «Безудерж желаний», сладострастие, «жажда жизни», характерные для Карамазовых в романе Достоевского, — не физиологическая, а прежде всего нравственно-психологическая (и вместе с тем национально-историческая) проблема. В этой черте, свойственной Карамазовым, Достоевский видел не только проявление нравственной болезни Карамазовых, но и своеобразное отражение той требовательности к жизни, неспособности примириться на малом, страстного желания во что бы то ни стало дойти до конца, разрешить все сложные и запутанные вопросы жизни, которые присущи, с точки зрения Достоевского, русскому национальному характеру и которые поэтому по-разному проявля-

лись у различных и даже противоположных по своему социальному положению, нравственному складу и убеждениям русских людей той эпохи. Попытка Золя обрисовать во всех деталях «механизм» действия законов наследственности не в широком культурно-историческом, а в узко клиническом, физиологическом аспекте (для того чтобы с помощью действия этих законов объяснить движение общественной жизни) не могла встретить и не встретила сочувствия у Достоевского, так как он объяснял ход общественной жизни иначе, придавая решающее значение не физиологическим, а социальным и нравственно-психологическим факторам.

Несмотря на выдающийся талант и художественную честность Золя, несмотря на унаследованное им у Бальзака стремление сделать свою эпопею о Ругон-Маккарах универсальным отражением французского общества целой эпохи, принципы реализма получили в творчестве Золя все же во многом одностороннее и урезанное выражение. Золя рассматривал психологию своих персонажей отчасти как непосредственное, не сознаваемое ими самими проявление их скрытых физиологических и биологических свойств, отчасти как столь же непосредственное, прямое отражение одной лишь их ближайшей социальной среды. Это позволило ему с большой художественной силой рисовать образы людей, не способных сопротивляться своим физиологическим инстинктам, подавленных внешними обстоятельствами, людей, психология которых представляет собой более или менее пассивное отражение стихийно складывающихся за их спиной социальных отношений. Но это же узкое понимание соотношения психологии и среды делало для Золя недоступным изображение человека, обладающего более высоким уровнем сознания, лишало его возможности создать образ того ищущего, сознательно относящегося к общественной жизни, активного интеллектуального героя, связанного в своих исканиях с народом, который стоял в центре художественного внимания русских романистов XIX века.

Золя при изображении человека руководствовался мыслью о том, что персонажи его являются автоматическим, пассивным продуктом «среды» и «наследственности» (и это фаталистически замыкает их сознание и активность в твердо предписанных, узких границах).

Достоевский же, как и другие крупнейшие русские писатели-реалисты XIX века, утверждал своими произведениями образ активного, мыслящего человека, сознательно относящегося к окружающей жизни, стремящегося понять ее скрытые пружины, изменить ее установившийся ход соответственно своим, более высоким социальным и нравственным требованиям. В утверждение образа активного, пытливо мыслящего человека, страстно ищущего путей к народу, к социальной справедливости, к торжеству высоких нравственных норм в общественных и личных отношениях между людьми заключается одна из важнейших черт творчества Достоевского в целом. Эта черта проявилась и в «Братьях Карамазовых», несмотря на то что, разойдясь с русскими революционерами своего времени, Достоевский ошибочно представлял себе реальное соотношение общественных сил, пути движения от настоящего к будущему.

Широкое распространение на Западе во второй половине XIX века натуралистической теории романа имело своим следствием «депсихологизацию» романического героя. Руководствуясь вульгарно-материалистическим пониманием взаимоотношения физиологии и психологии, романисты-натуралисты настойчиво стремились освободить своего героя от внутренней сложности путем сведения всей его душевной жизни к элементарным, простейшим влияниям физиологической организации, «среды» и наследственности. В противоположность писателям-натуралистам, русские романисты поставили в центр своего внимания человека не с бедной, элементарной, а с богатой и напряженной душевной жизнью; они сумели, благодаря своему гуманизму, обнаружить наличие богатого, сложного и изменчивого внутренного мира у самого простого, незаметного, рядового человека «толпы».

Отсюда — то особое значение, которое приобретают в каждом из романов Достоевского, в отличие от натуралистического романа, диалоги, философские столкновения между героями. В беседах Раскольникова со Свидригайловым, Порфирием, Соней, спорах Ставрогина с Шатовым, Петра Верховенского с Кирилловым, в исповеди Ипполита, в разговорах Аркадия с Версиловым из глубины жизненных событий, изображенных на страницах романа, как бы извлекается на поверхность их наиболее глубокое, принципиальное и «вечное» философское

содержание, их широкий, сверхиндивидуальный, общечеловеческой смысл. В этих философских диалогах и спорах обнажаются наиболее глубокие и скрытые, подпочвенные мотивы поведения каждого из героев, раскрывается его жизненная «философия», внимательно испытываются ее границы, взвешиваются все ее pro и contra. Таким образом, широкое внедрение в художественную ткань каждого из его романов диалога, насыщенного философской мыслью, позволило Достоевскому сочетать жизненно конкретное реалистическое изображение характеров и событий с глубоким, открытым обсуждением важнейших проблем общественного мировоззрения своей эпохи.

В «Братьях Карамазовых» эта общая черта романов Достоевского получила наиболее полное выражение. Здесь такие главы, как «Исповедь горячего сердца», «Бунт», «Великий инквизитор», диалоги Ивана со Смердяковым и чертом, являясь неотъемлемыми частями романа, в то же время представляют как бы звенья единой философской поэмы, образующей в системе романа самостоятельное по своему значению и по своей архитектуре художественное целое.

Из черновых записей Достоевского мы знаем, что одним из замыслов его в последние годы жизни был замысел «Русского Кандида» — философского романа с русским героем, на опыте своей жизни решающим проблему мирового зла, стремящегося найти философское оправдание мира, несмотря на все мучительные противоречия бытия. Эти же философско-этические вопросы Достоевский поднимает в «Братьях Карамазовых» (не случайно в разговоре между Алешей и Колей Красоткиным здесь упоминается вольтеровский «Кандид»).

Как бы возрождая художественную традицию платоновских диалогов или позднейших философских диалогов эпохи Возрождения, Достоевский в сценах бесед между братьями с огромной силой разворачивает сложную картину драматической борьбы идей, раскрывает внутреннюю диалектику, противоречия сталкивающихся и борющихся между собой мировоззрений.

При этом важно отметить два обстоятельства. Философские столкновения и диалоги не являются у Достоевского чем-то побочным по отношению к фабуле, к развитию действия романа, не являются внесюжетными

«вставками», без которых роман мог бы существовать. Решая самые общие и отвлеченные вопросы, герои Достоевского всегда тем самым решают самые насущные для них, живые и больные вопросы своей личной жизни. Обсуждая общие философские проблемы, они руководствуются не абстрактным интересом к ним, а тем, что без решения волнующих их философских вопросов, имеющих общий смысл для всех людей, они не могут решить того, как им самим нужно действовать *сейчас, в эту минуту, в данных, вполне определенных условиях*. Поэтому к обсуждаемым им философско-этическим вопросам они относятся со страстью, вкладывая в их решение весь свой ум, всю свою энергию, все свое незаурядное существо. Именно благодаря этому философские диалоги в «Братьях Карамазовых» и в других романах Достоевского нигде не превращаются в простое отвлеченно-дидактическое изложение готовых, заранее заданных философских идей, но сохраняют огромный драматизм и силу эмоционального заряда. Вместе с тем они органически входят в фабулу романа, являются необходимым ее элементом, важнейшим движущим началом действия.

Умение органически, неразрывно связать самые «личные», интимные вопросы жизни героев с общими философскими, социальными и этическими проблемами времени составляет одну из наиболее сильных сторон искусства Достоевского-романиста (так же, как и искусства Льва Толстого). Благодаря этой особенности своего реалистического мастерства Достоевский, с одной стороны, раскрывает неразрывную связь самых отвлеченных философских проблем с живой действительностью, а с другой — поднимает переживания своих героев на огромную, принципиальную высоту, заставляя их выступать не только от своего имени, но от имени русского народа и человечества.

В книге «Достоевский и Кант» Я. Э. Голосовкер указал на ряд совпадений между размышлениями Ивана Карамазова (в разговоре с Алешей, «Легенде о великом инквизиторе» и беседе с чертом) и трактатом Канта «Критика чистого разума». По мнению Голосовкера, отмеченные совпадения свидетельствуют о том, что вдохновителем Ивана Карамазова, хотя он и не назван в романе, является Кант — «главный противник» Достоевского, видевшего в немецком философе наиболее

характерного выразителя враждебного ему направления «европейской теоретической философии».[21]

В действительности философская проблематика «Братьев Карамазовых» сложнее, чем это представляется автору указанной работы.

Гениальность Достоевского-художника, ярко проявившаяся в «Братьях Карамазовых», состоит в том, что на философию Ивана, как и на философию других героев романа, Достоевский не смотрит как на явление одной лишь развивающейся из самой себя «чистой» мысли. Мысль каждого из персонажей в изображении Достоевского тесно связана с его объективным, реальным жизненным положением, является теоретическим отражением, своеобразной духовной проекцией его «я» и тех жизненных обстоятельств, которыми это «я» обусловлено. В умении видеть за каждым изображаемым им типом человеческого мышления определенные жизненные условия, которые его порождают, проявилась сила реалистического ви́дения мира, присущая Достоевскому.

Вот почему полемику Достоевского с философией Ивана Карамазова нельзя свести только к одному философскому знаменателю — к полемике писателя с Кантом. Смысл ее во многом шире и глубже.

Достоевский изображает в лице Ивана не последователя какой-либо одной, исторически определенной философской системы, но характерного представителя целого типа (или склада) мышления, сконцентрировавшего в себе, по мысли автора «Братьев Карамазовых», черты, свойственные многочисленным, различным по конкретной окраске своих взглядов, мыслителям прошлого и современной ему эпохи. Иван, в понимании Достоевского, — носитель отвлеченного, логического, кабинетного склада мысли. Такой тип мысли не представляет собой чего-то раз навсегда данного, «нормального», он не существует извечно, а порожден определенными условиями исторической жизни человечества. Рассудочный, отвлеченный, кабинетный склад мысли, свойственный Ивану, — это склад мысли, характерный для человека буржуазной, индивидуалистической эпохи, человека, у которого нарушено равновесие между умом и чувством, интеллектуаль-

---

[21] Я. Э. Голосовкер. Достоевский и Кант. Изд. АН СССР, М., 1963, стр. 96.

ным и нравственным началами. Сильный в разложении, в анализе, такой склад мысли, по мнению Достоевского, слаб и бессилен там, где речь идет о философском и моральном синтезе. Отсюда исторически закономерное блуждание мысли Ивана в мире кантовских логических антиномий и нравственных софизмов.

Таким образом, теоретическую, философскую полемику Достоевский переводит в жизненный, практический план. Иван не может найти выхода из открывающихся перед его умственным взором бесконечных противоречий. Вся вселенная и вся человеческая жизнь предстает перед ним под знаком неразрешимых для него противоречий и антиномий, под знаком столкновения бесконечного и конечного, абсолютного и относительного начал, Христа и Великого инквизитора. И дело здесь не только в личной слабости Ивана. Противоречия, на которые наталкивается мысль Ивана, по мнению Достоевского, объективно неразрешимы, если оставаться в пределах того типа философской культуры, носителем которой является Иван. Для того чтобы вырваться из плена подобных логических антиномий, нужно преодолеть весь тот строй кабинетного, отвлеченного мышления, носителем которого является Иван, усвоить себе другой, противоположный метод мысли.

Индивидуалистическая цивилизация, трагически разобщающая людей и отрывающая их друг от друга, порождает, согласно диагнозу автора «Братьев Карамазовых», свой, потенциально враждебный человеку, холодный и отвлеченный, формально логический тип мышления, который является ее необходимым духовным выражением и дополнением.

Подвергая в романе рассудочный склад мысли Ивана беспощадной критической проверке перед лицом жизни, Достоевский верно ощущал, что современное ему человечество испытывает необходимость в новом, более высоком и цельном типе философского мышления, который мог бы разрешить неразрешимые для старой (в том числе — кантовской) философии трагические антиномии природы и общественной жизни. Но историческая трагедия Достоевского заключалась в том, что кризис буржуазной философии и отвлеченного, рассудочного, формально логического метода мышления представлялся ему выражением бессилия, *всякого* научного мышления, и это толкало Достоевского на путь противопоставления разуму — веры, которым обуслов-

лена в «Братьях Карамазовых» антитеза Ивана и Зосимы.

Знаменательно, однако, что, подвергая критике в «Братьях Карамазовых» рассудочный, кабинетный тип мысли «уединенного мыслителя» Ивана, Достоевский опирался не только на реакционно-идеалистические воззрения старших и младших славянофилов. За характеристикой ума Ивана как ума «эвклидовского» стоит отраженный в романе (IX, 233) и в записных книжках Достоевского интерес писателя к новой, неэвклидовской геометрии, с ее учением о сходящихся в бесконечности параллельных линиях.[22] Таким образом, убеждение Достоевского в необходимости отказа от старого отвлеченного, формально логического метода мышления сформировалось в какой-то мере под влиянием великих научных открытий эпохи, в частности — под воздействием идей Лобачевского.

А. В. Чичерин справедливо отметил, что для языка Достоевского характерно пользование системой особо насыщенных смыслом, устойчивых, часто многократно повторяющихся ключевых понятий (или, пользуясь определением Чичерина, «ударных слов»).[23] Последние превращаются часто в своеобразные философские формулы-обобщения, в сгущенном, концентрированном виде выражающие основной смысл произведения, самую суть его социальной и нравственной проблематики.

Одной из наиболее ранних формул этого рода является определение «человек-ветошка», обратившее на себя внимание Добролюбова. Определение это впервые появляется в начале романа «Бедные люди», где оно применено Девушкиным для характеристики положения служанки Терезы: «Она женщина добрая, кроткая, бессловесная. Но наша хозяйка просто безжалостная. Затирает ее в работу, словно ветошку какую-нибудь» (I, 7).

Употребленное впервые для характеристики одного частного случая определение «человек-ветошка» в дальнейшем всплывает под пером Девушкина снова. Но теперь смысл его бесконечно расширяется и усложняется. Из простого сравнения оно становится своего рода крылатым выражением, обобщением, в лапидарной образной форме рисую-

---

[22] Центральный государственный архив литературы и искусства, ф. 212, оп. 1, № 17, Записная тетрадь № 13 (1880—1881), л. 183.

[23] А. В. Чичерин. Поэтический строй языка в романах Достоевского. В кн.: Творчество Ф. М. Достоевского. Изд. АН СССР, М., 1959, стр. 419.

щим социальное положение не одного, а многих десятков и сотен «бедных людей», — униженных, обокраденных жизнью, лишенных своих человеческих прав и достоинства (в том числе положение самого Девушкина): «И ведомо каждому, Варенька, что бедный человек хуже ветошки и никакого ни от кого уважения получить не может, что уж там ни пиши!» (I, 63). И далее: «Хотел было себя пообчистить от грязи, да Снегирев сторож сказал, что нельзя, что щетку испортишь, а щетка, говорит, барин, казенная. Вот они как теперь, маточка, так что я и у этих господ чуть ли не хуже ветошки, об которую ноги обтирают» (I, 74).

Проходящее через «Бедных людей», определение «человек-ветошка» с новым, несколько иным смысловым акцентом снова всплывает в размышлениях героя «Двойника»: «Ах ты голова, голова! ведь и утерпеть-то не можешь ты, чтоб не проврться, как мальчишка какой-нибудь, канцелярист какой-нибудь, как бесчиновная дрянь какая-нибудь, тряпка, ветошка гнилая какая-нибудь, сплетник ты этакой, баба ты этакая!..» (I, 169). А через несколько страниц читатель вторично встречает ту же формулу, употребленную снова в широком обобщающем смысле и примененную к самому герою повести: «Позволить же затереть себя, как ветошку, об которую грязные сапоги обтирают, господин Голядкин не мог» (I, 177). И еще: «Но как ветошку себя затирать я не дам. И не таким людям не давал я себя затирать, тем более не позволю покуситься на это человеку развращенному. Я не ветошка; я, сударь мой, не ветошка!.. Может быть, если б кто захотел, если б уж кому, например, вот так непременно захотелось обратить в ветошку господина Голядкина, то и обратил бы, обратил бы без сопротивления и безнаказанно (господин Голядкин сам, в иной раз, это чувствовал), и вышла бы ветошка, а не Голядкин, — так, подлая, грязная бы вышла ветошка, но ветошка-то эта была бы не простая, ветошка эта была бы с амбицией, ветошка-то эта была бы с одушевлением и чувствами, хотя бы и с безответной амбицией и с безответными чувствами и — далеко в грязных складках этой ветошки скрытыми, но все-таки с чувствами...» (I, 177—178); (ср. далее: «от него ведь все станется! Ах ты, господи боже мой!.. И подменит человека, подменит, подлец такой, — как ветошку человека подменит, и не рассудит, что человек не ветошка» — I, 183).

В предпоследнем из приведенных отрывков определение «ветошка» соединено с другим «ключевым» понятием, характерным для раннего Достоевского — понятием «амбиция». Слово это впервые встречается (так же, как «ветошка») в письмах Макара Алексеевича: «...спешу объявить вам, Варвара Алексеевна, что амбиция моя мне дороже всего» (I, 60; ср. I, 64).

Понятие «амбиция», столь существенное для философии «Бедных людей» и «Двойника», представляет, в интерпретации их автора, сложное, многозначное понятие. Один из смысловых оттенков, присущих слову «амбиция» в употреблении молодого Достоевского и его персонажей, раскрыл уже В. Г. Белинский в своем отзыве о «Двойнике»: «Герой романа — г. Голядкин — один из тех обидчивых, помешанных на *амбиции* людей, которые так часто встречаются в низших и средних слоях нашего общества. Ему все кажется, что его обижают и словами, и взглядами, и жестами, что против него всюду составляются интриги, ведутся подкопы. Это тем смешнее, что он ни состоянием, ни чином, ни местом, ни умом, ни способностями решительно не может ни в ком возбудить к себе зависти. Он не умен и не глуп, не богат и не беден, очень добр и до слабости мягок характером; и жить ему на свете было бы совсем недурно; но болезненная обидчивость и подозрительность его характера есть черный демон его жизни, которому суждено сделать ад из его существования».[24]

Однако «амбиция» Девушкина и Голядкина в понимании Достоевского — сложное чувство, имеющее не только свою низкую, но и свою высокую сторону. Оно характеризует одновременно болезненную обидчивость бедного человека, у которого присущее ему чувство человеческого достоинства, в результате постоянных оскорблений, наносимых ему жизнью, приняло форму ни на минуту не покидающей его угрюмой подозрительности к другим людям, но вместе с тем — и свойственное ему в глубине души высокое сознание своих человеческих прав и своего равенства с другими людьми: «А какое тебе дело, что у меня локти продраны? Да, уж если вы мне простите, Варенька, грубое слово, так я вам скажу, что у бедного человека на этот счет тот же самый стыд, как и у вас, при-

[24] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. IX, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 563.

мером сказать, девический. Ведь вы перед всеми — грубоето словцо мое простите — разоблачаться не станете; вот, так точно и бедный человек не любит, чтобы в его конуру заглядывали, что, дескать, каковы-то там его отношения будут семейные — вот. А то что было тогда обижать меня, Варенька, купно со врагами моими, на честь и амбицию честного человека посягающими!» (I, 64).

Один из любимых молодым Достоевским поэтических терминов, встречающихся в его повестях 40-х годов и служащих для определения душевного склада его героев, — «слабое сердце». Определение это впервые как бы мимоходом роняет Мурин в разговоре с Катериной в повести «Хозяйка» (1847): «Тяжела печаль человеческая! Да на слабое сердце не бывает беды! Беда с крепким сердцем знакомится, втихомолку кровавой слезой отливается, да на сладкий позор к добрым людям не просится; твое ж горе, девица, словно след на песке, дождем вымоет, солнцем высушит, буйным ветром снесет, заметет! .. Кто полюбит тебя, тому ты в рабыни пойдешь, сама волюшку свяжешь, в заклад отдашь, да уж и назад не возьмешь...» (I, 343). Оброненное Муриным определение «слабое сердце» становится впоследствии для Ордынова ключом к разгадке болезненного и сложного характера Катерины и ее трагической судьбы: «Ему казалось, что перед испуганными очами вдруг прозревшей души коварно выставляли ее же падение, коварно мучили бедное, *слабое* сердце, толковали перед ней вкривь и вкось правду, с умыслом поддерживали слепоту, где было нужно, хитро льстили неопытным наклонностям порывистого, смятенного сердца ее и мало-помалу резали крылья у вольной, свободной души, не способной, наконец, ни к восстанию, ни к свободному порыву в настоящую жизнь...» (I, 355). Посвятив психологическому анализу «слабого сердца» повесть «Хозяйка», выдержанную в романтических тонах, Достоевский вернулся к нему через год в особом рассказе «Слабое сердце» (1848), где история трагической гибели героя-чиновника дана в ином, реально-бытовом освещении.

В дальнейшем тема «слабого сердца» в творчестве Достоевского 40-х годов сменяется новой, более широкой темой — темой «мечтателя». Впервые обрисовав тип героя-мечтателя в «Хозяйке» (где автор, однако, еще не пользуется при характеристике героя этим определением),

Достоевский в фельетонах 1847 года «Петербургская летопись», в примыкающем к ним «сантиментальном романе» «Белые ночи» и в незаконченной «Неточке Незвановой» анализирует различные варианты образов «мечтателей» и «мечтательниц», подчеркивая при этом обобщающий, универсальный смысл этого термина, в котором, по мнению писателя, схвачены общие, типические черты целой социально-психологической формации в истории умственной жизни русского общества второй половины 40-х годов.

Уже в ранних произведениях Достоевского, в «Двойнике» и «Неточке Незвановой», рождается и одно из центральных философско-психологических обобщений всего его творчества. Таково представление об «идее», завладевшей персонажем (I, 218; II, 19). Генетически оно восходит к гоголевской «Шинели»,[25] но в произведениях Достоевского наполнилось новым смыслом, приобрело не свойственную ему в творчестве Гоголя философско-идеологическую масштабность. В романах Достоевского 60-х и 70-х годов «идея» центрального персонажа становится той осью, вокруг которой вращается все повествование. И вместе с тем она играет роль трагического рока, влекущего героя к решающему испытанию и гибели.

Текст «Братьев Карамазовых» до предела насыщен философскими формулами, обобщениями, сентенциями. Нередко, желая подчеркнуть емкость и афористическую законченность подобных формул, писатель выносит их в заглавие отдельных частей и глав («Исповедь горячего сердца», «Сладострастники», «Надрывы», «Pro и contra», «Бунт», «Прелюбодей мысли» и т. д.), и они превращаются в философско-идеологическую оправу важнейших эпизодов и диалогов романа. В других случаях философские формулы и афоризмы, играющие роль лейтмотивов и «ключевых» понятий мировоззрения каждого из персонажей, органически входят в общую словесную ткань их речи, где они специально выделены и подчеркнуты, как бы даются «курсивом» («идеал Мадонны» и «идеал содомский», «эвклидовский ум», «все позволено», «Великий инквизитор» и др.).

Достоевский подвергает обсуждению в беседах между братьями важнейшие общечеловеческие морально-этиче-

---

[25] Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, т. III, Изд. АН СССР, М.—Л., 1938, стр. 154.

ские и философские вопросы — о существовании бога, о природе человека и его моральной ответственности за страдания окружающих, о границах нашего разума, о силах, управляющих общественной жизнью, и о возможности перестроить ее на разумных, справедливых основаниях, И хотя решение каждого из этих вопросов, даваемое Достоевским, глубоко противоречиво, неприемлемо для нас, самый анализ их на страницах романа отличается исключительной силой и остротой мысли, полон энергии и страсти.

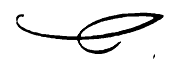
Вскрывая лживость и несостоятельность церковного учения о будущей райской «гармонии», о примирении за гробом угнетенных и угнетателей, Достоевский стремился одновременно заострить аргументацию Ивана против социалистических учений. И точно так же в «Легенде о Великом инквизиторе» — и в этом со всей очевидностью сказались реакционные черты взглядов писателя — отождествляются католицизм и социализм, насилия инквизиции и революция. Но важнее то, что по-настоящему сильные и меткие аргументы герои Достоевского находят лишь там, где они опираются не на эти отвлеченные умозрения писателя, а на логику реальных фактов, и прежде всего — *на жизненный опыт трудящегося и угнетенного человека.* Именно в этом секрет огромной действенности таких наиболее сильных, философски значительных эпизодов «Братьев Карамазовых», как рассказ Ивана о замученном помещиком ребенке или сон Мити про погорельцев и про плачущее на руках матери голодное крестьянское «дитё». Вряд ли можно считать случайностью то, что главным аргументом против религии в устах Ивана служат не доводы отвлеченного рассудка, а рассказ о смерти затравленного собаками крестьянского мальчика. Там, где герои Достоевского в своих философских исканиях, в самой постановке обсуждаемых ими вопросов исходят из переживаний, настроений, жизненной практики массы трудящегося и угнетенного человечества, там философская мысль в романах Достоевского поднимается на наибольшую высоту. И наоборот, в поучениях старца Зосимы, где Достоевский отвлекается от живого опыта массы «униженных и оскорбленных», философские рассуждения писателя и его героев лишаются глубины и значительности, приобретают сухой, книжный, безжизненно-отвлеченный характер. Так в самой философской ткани романа отражаются трагические противоречия великого русского

писателя, пытливо и страстно искавшего разгадку «проклятых» вопросов жизни своей эпохи, но не сумевшего найти эту разгадку там, где ее нашла передовая революционная мысль.

Закончив в ноябре 1880 года работу над «Братьями Карамазовыми», Достоевский в последние месяцы жизни обдумывал продолжение романа. Из воспоминаний А. Г. Достоевской известно, что действие во втором томе должно было перенестись в восьмидесятые годы. Алеша, по замыслу писателя, являлся в этом томе уже не юношей, а зрелым человеком, пережившим сложную душевную драму с Лизой Хохлаковой, Митя возвращался с каторги.

Как можно судить по намекам в первой части романа, Алеша, подобно герою «Жития великого грешника», должен был по первоначальным предположениям автора после скитаний в «миру» вернуться в монастырь. Но в последний год жизни у Достоевского возник план другого окончания. А. С. Суворин в своем дневнике сообщает, что в феврале 1880 года Достоевский сказал ему, что «напишет роман, где героем будет Алеша Карамазов», который, пройдя «через монастырь», сделается революционером. «Он совершил бы политическое преступление. Его бы казнили. Он искал бы правду и в этих поисках, естественно, стал бы революционером», — говорил Достоевский Суворину об Алеше, каким он должен был предстать перед читателем во втором томе «Братьев Карамазовых». Как видно из дневника Суворина, новый план окончания романа сложился у Достоевского под прямым влиянием деятельности революционеров «Народной Воли».[26]

Так в самых планах продолжения «Братьев Карамазовых» отчетливо отразились противоречия общественной и философской мысли писателя, о котором Толстой гениально сказал, что он был «весь борьба».



[26] А. С. Суворин. Дневник. М.—Пгр., 1923, стр. 16.

Глава VIII

ИСТОРИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ РЕАЛИЗМА ДОСТОЕВСКОГО И ЕГО ПРОТИВОРЕЧИЯ

1

В октябрьском выпуске «Дневника писателя» за 1876 год Достоевский изложил содержание своего разговора со Щедриным, посвященного вопросу об отношении художественного творчества к действительности.

Приведя мысль Щедрина — «а знаете ли вы... что, что бы вы ни написали, что бы ни вывели, что бы ни отметили в художественном произведении, — никогда вы не сравняетесь с действительностью. Что бы вы ни изобразили, всё выйдет слабее, чем в действительности», — Достоевский замечает:

«Это я знал еще с 46-го года, когда начал писать, а может быть и раньше, — и факт этот не раз поражал меня и ставил меня в недоумение о полезности искусства при таком видимом его бессилии. Действительно, проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни, — и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира... Разумеется, никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до конца и начала его. Нам знакомо лишь насущное видимо-текущее, да и то по наглядке, а концы и начала — это все еще пока для человека фантастическое» (XI, 423).

В этих словах выражено коренное эстетическое убеждение Достоевского: действительная жизнь по своему содержанию несравненно сложнее, богаче и глубже, чем

воображение любого писателя, — даже если он одарен самой богатой творческой фантазией. От самого художника, от того, есть ли у него «силы» и «глаз», нужные для того, чтобы уметь видеть в фактах действительной жизни объективно скрытое в них бесконечно богатое и сложное внутреннее содержание, зависят глубина, сила и действенность его произведений.

«Для иного наблюдателя, — пишет Достоевский, развивая свою мысль, — все явления жизни проходят в самой трогательной простоте, и до того понятны, что и думать не о чем, смотреть даже не на что и не стоит». В «другом же наблюдателе» те же самые явления возбуждают подчас бесконечное число неразрешимых вопросов, бремя которых мучительно давит на его ум, доводя его, в конце концов, до сумасшествия или до самоубийства (XI, 423). Задача подлинного художника состоит в том, чтобы не «сочинять» искусственно факты и явления, чуждые действительной жизни, а уметь раскрыть то богатейшее, неисчерпаемое содержание, которое объективно скрыто в «фактах» самой действительности, но понимание которого доступно далеко не каждому, требует особого «глаза», творческого воображения и способности анализа.

Ту же мысль, что основой всякого подлинного художественного творчества является действительность и что по богатству своего объективного содержания она бесконечно превосходит самую щедрую фантазию, мы многократно встречаем у Достоевского и в других местах.

«Я ничего не знаю разнообразнее действительности..., — читаем в черновых набросках к тому же выпуску «Дневника писателя». — Никакая фантазия не может сравняться с действительностью, если хоть несколько в нее вглядеться».[1] «Действительность пересиливает фантазию... Но и в действительность вглядывается поэт, а другой ничего не увидит».[2]

Признание действительности, объективной правды самой жизни прообразом художественного творчества, его недосягаемой по богатству содержания «моделью» было одним из краеугольных камней реалистической эстетики Достоевского. Но Достоевский решал в реалистическом духе не только общий принципиальный вопрос о соотноше-

[1] Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина, ф. 93.I.2, 11/10, л. 2 об.

[2] Там же, ф. 93.I.2, 11/7, л. 1; 11/16, л. 2.

нии творческой фантазии художника и действительности, искусства и жизни. Реалистический характер художественного творчества Достоевского был обусловлен также взглядами писателя на силы, управляющие исторической жизнью человечества и определяющие собой развитие отдельного человека, — взглядами, в которых наряду с сильными идеалистическими наслоениями всегда сохранялось очень значительное и важное реалистическое зерно.

В мартовском номере «Времени» за 1862 год была помещена статья «Очерки литературного движения во Франции», представляющая перевод французской брошюры У. Реймона «Études sur la littérature du second Empire français, depuis la coup d'État du deux Décembre».[3] Автор этой брошюры делил литературные произведения на «великие», «всемирные, общечеловеческие творения», в которых отражен «безусловный», вечный и вневременный общечеловеческий идеал, и произведения низшего разряда, основанные на «индивидуальном чувстве действительности и эпохи». К последнему разряду Реймон относил произведения современных ему писателей-реалистов. Признавая «реализм», основанный на «чувстве действительности», на «искреннем и разумном наблюдении общества и природы» — «оригинальным инстинктом эпохи», Реймон, подходивший к оценке реализма XIX века с идеалистической точки зрения, утверждал, что между «способностями духа человеческого» «чувство действительности» занимает «низшую ступень». Поэтому современное поколение писателей-реалистов, опирающееся на это чувство, писал французский критик-идеалист, «не произведет всемирных, общечеловеческих творений, подобно творениям Гомера, Данта, Шекспира, Мольера, Гёте, которые соединяли с характеристическою чертою своего времени глубокое познание человеческой души всех времен».[4]

К приведенным словам Реймона редакция «Времени» сделала примечание, в котором она выразила свое несогласие со взглядом Реймона. «Здесь автор делает странный промах, — писал журнал. — Эти произведения (произведения Гомера, Данте и т. д., — *Г. Ф.*) потому-то и стали общечеловеческими, что они в *высшей* степени национальны и в *высшей* же степени выражают свою эпоху».[5]

---

[3] Время, 1862, № 3, стр. 149—200.
[4] Там же, стр. 175—176.
[5] Там же, стр. 176.

Это полемическое примечание, по всей вероятности, как установил Б. В. Томашевский (XIII, 569, 573), принадлежащее Достоевскому, очень важно для уяснения основных черт его эстетики.

Западноевропейские писатели-реалисты XVIII века, а в России — писатели допушкинской поры, подобно экономистам и философам эпохи Просвещения, рассматривали «человеческую природу» как сумму раз навсегда данных и неизменных свойств. В соответствии с этим законы жизни общества они стремились вывести из «вечных» свойств отдельного человека, изолированного «одиночки».[6] В противоположность этому крупнейшие писатели-реалисты XIX века в России и на Западе настойчиво стремились подойти к пониманию психологии каждого отдельного человека в современном им обществе, исходя из своего понимания общих закономерностей и путей развития этого общества, из наблюдений над эволюцией отдельных его социальных слоев и групп, над характерными для него идеологическими и культурными процессами. Не наблюдения над «вечными» свойствами отдельного, изолированного человека были для писателей-реалистов XIX века ключом к пониманию истории человечества, а напротив, анализ исторических процессов становился в их руках ключом к углубленному анализу психологии и поступков каждой отдельной человеческой индивидуальности — простой или сложной.

Эта общая особенность всего реалистического искусства XIX века, рассматривающего человека в тесном единстве с его временем, была органически присуща также и Достоевскому. В отличие от тех писателей XVIII века, которые шли к уяснению общих судеб человечества, отправляясь от анализа «вечных» свойств психологии отдельного индивида, обособленного «одиночки», Достоевский двигался в своем творчестве противоположным путем: от анализа истории, от познания общих черт и закономерностей общественной жизни — к отдельному человеку, психологию и поступки которого Достоевский стремился рассматривать в историческом контексте жизни его народа, его страны и эпохи.

---

[6] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 12, стр. 710.

Достоевский противопоставлял для своего времени задачи писателя — «историка» и писателя, «одержимого тоской по текущему», не потому, что современная ему, «текущая» действительность представлялась ему вырванной из истории, противоположной ей, а как раз наоборот — потому что именно в «текущей» — «фантастической» и противоречивой — действительности он видел наглядное и отчетливое обнаружение смысла прошлой и современной истории человечества, обнаружение ее наиболее глубоких движущих сил и результатов. Русская «текущая» действительность была в понимании Достоевского выражением живого «нерва» истории человечества, в противоположность тем предшествующим результатам этой истории, которые уже успели прочно сложиться и определиться в прошлом. Поэтому интерес Достоевского к «текущей» действительности и историзм его мышления, его стремление понять «текущую», «созидавшуюся» у него на глазах действительность в контексте всего процесса исторического развития человечества были неразрывно связаны друг с другом, органически неотделимы один от другого.

2

Утверждение о том, что Достоевский в своем художественном анализе «текущей» общественной жизни и психологии человека своего времени руководствовался не отвлеченными, «вечными» категориями, но исходил из размышления над основными вопросами жизни своей эпохи, из анализа исторического движения цивилизации, легко может показаться противоречащим ряду деклараций самого писателя и его героев.

«Ясно и понятно до очевидности, — писал Достоевский в разборе «Анны Карениной» (1876), — что зло таится в человечестве глубже, чем предполагают лекаря-социалисты, что ни в каком устройстве общества не избегнете зла, что душа человеческая останется та же, что ненормальность и грех исходят из нее самой и что, наконец, законы духа человеческого... еще неизвестны» (XII, 210).

Ту же мысль двенадцатью годами раньше Достоевский высказал в «Записках из подполья», где писал, что Чернышевский и западные социалисты ошибочно принимают «ближайшие и второстепенные» причины общественного зла за «первоначальные», в то время как в действитель-

ности наиболее глубокий источник этого зла находился не в обществе, а в человеческой душе (IV, 119).

Наконец, в «Братьях Карамазовых» в уста Дмитрия — казалось бы, в полном противоречии со сформулированным выше положением о том, что психология человека представлялась писателю не проявлением его «вечных», раз навсегда данных свойств, а выражением противоречий исторического развития общества, — Достоевский вкладывает слова о том, что человеческая душа и сердце представляют поле сражения двух извечных, антагонистических начал — добра и зла, «бога» и «дьявола» (IX, 109—110), — слова, которые всегда особенно охотно цитировались всеми реакционно-идеалистическими интерпретаторами Достоевского, начиная с Мережковского.

И однако нетрудно показать, что перечисленные полемические декларации Достоевского и его героев не отменяли свойственного писателю представления об исторической — национальной и временно́й — обусловленности психологии человека.

Достоевский был склонен рассматривать душевную жизнь человека антитетически, под углом зрения «вечной» борьбы противоположных морально-психологических начал — добра и зла, «бога» и «дьявола». Но сами эти начала не представлялись ему по своему содержанию исторически неизменными, безразличными к месту и времени, одинаковыми в любых национальных, исторических, общественных условиях. «Добро» и «зло», борющиеся в душе его героев, с точки зрения Достоевского, не безлики; они выступают всегда в конкретной оболочке, определенной местом и временем. В каждом данном случае они имеют специфическую, обусловленную эпохой идеологическую и морально-психологическую окраску. Вот почему свойственное Достоевскому представление о душе человека как об арене «вечной» борьбы двух противоположных нравственных начал не вело писателя к отказу от убеждения в том, что психологический облик современного русского человека обусловлен свойствами «текущей» действительности, — убеждения, которое всегда оставалось краеугольным камнем реалистической эстетики Достоевского.

Достоевский многократно полемизировал с материалистическим представлением о том, что человек является продуктом социально-исторических, общественных «обстоятельств». И все же он сам не смог отделаться от пред-

ставления об обусловленности психологии человека историческим развитием общества. Ключ к разгадке «тайны» современного ему человека писатель упорно искал не в антропологии, не в «извечных» свойствах человеческой психики, но в социологии, в исторических судьбах цивилизации. Поэтому идеи и настроения своих героев Достоевский рассматривал также не под знаком «вечности» — как нечто «вневременное», изъятое из процесса исторического развития русской жизни, — а как результат этого процесса, как следствие определенной временно́й психологической, культурно-исторической обусловленности (хотя самый характер этой обусловленности Достоевский, разумеется, склонен был представлять себе иначе, чем его идейные антагонисты).

Утверждая как моралист, что «зло», скрытое в человеческой душе, имеет будто бы некий абстрактный, отвлеченный, потусторонний характер, Достоевский как художник и психолог остро и отчетливо чувствовал и видел иное: что зло это теснейшим образом связано с «законами истории», с временем и местом, что оно являлось психологическим порождением души исторически конкретного, «современного» человека. И, как свидетельствует анализ творчества Достоевского, эта вторая, более глубокая тенденция его идей и писательского мастерства — анализ сложной психологии современного человека в свете ее исторической обусловленности, ее конкретной, реальной связи с общественной жизнью — в конечном счете восторжествовала в его романах над абстрактными внеисторическими представлениями о природе и истоках человеческих страданий. Именно благодаря этому художественное исследование сложных, «фантастических» характеров, психологических мотивов, болезней совести в произведениях великого писателя-реалиста стало одним из высочайших достижений русской и всей мировой литературы.[7]

3

С начала 1860-х годов, формулируя свое понимание путей исторического развития России, Достоевский в своих философско-исторических взглядах исходит из славяно-

[7] Близкий этому взгляд на реалистический метод Достоевского и его внутренние противоречия изложен в статье: Л. Гроссман. Достоевский-художник. В кн.: Творчество Ф. М. Достоевского. Изд. АН СССР, М., 1959, стр. 357—371.

фильской идеи противоположности между Россией и Западом. Вслед за К. С. Аксаковым, А. С. Хомяковым, Ю. Ф. Самариным и другими теоретиками славянофильства 40—50-х годов Достоевский в своих статьях во «Времени» утверждает, что развитие России, в отличие от других европейских стран, совершалось с самого начала ее исторической жизни не путем социальной борьбы и сословных антагонизмов, а путем мирного сотрудничества сословий. Лишь петровская реформа, по убеждению Достоевского (как и других славянофилов), отклонила русское общество от прежнего гармонического пути развития, на который оно должно было снова вернуться после реформы.

Однако полагая, вместе с другими славянофилами и «почвенниками», что отрыв «образованных классов» от народа явился в России лишь «временным», преходящим политическим следствием петровской реформы, не имевшим более глубоких, социальных и нравственных корней в русской жизни, Достоевский и как мыслитель, и как художник не мог отказаться от признания огромности исторически сложившегося «разрыва» между верхами и низами русского общества, решающего значения этого «разрыва» для понимания всей современной ему русской жизни. Это глубокое противоречие мировоззрения Достоевского, коренным образом отличавшее его идеи от взглядов других славянофилов, обусловило его принципиальное расхождение со славянофильской эстетикой и критикой также и в понимании задач художественного творчества.

Достоевский вместе с другими славянофилами и «почвенниками» неправильно объяснял себе исторические причины возникновения «разрыва» между дворянством и народом, «образованными» верхами и низами. Он считал, что разрыв этот в России был обусловлен не социальными, но лишь политическими причинами. Однако, если большинство славянофилов, признавая разрыв между верхами и низами русского общества преходящим, «искусственным» следствием петровской реформы, соответственно видели главную задачу русского национального искусства и литературы в утверждении «эпической» красоты и цельности патриархальной русской жизни — красоты, утраченной Западом в результате сословного антагонизма и одностороннего развития «личного» начала, то Достоевский, напротив, свою главную задачу видел в изображении картины трагической дисгармонии и «хаоса» русской пореформен-

ной действительности, в подчеркивании антагонизма между пробуждающейся личностью и окружающим ее утерявшим свое нравственное «благообразие» «случайным» семейством. Это сделало Достоевского, несмотря на зависимость его идей от славянофилов в области философии истории, фактическим антагонистом славянофилов в области эстетики.

Утверждая, что русская жизнь чудесно сохранила «красоту» и «цельность», утраченную Западом, славянофилы видели назначение русского искусства прежде всего в раскрытии «красоты» и «цельности» русской народной жизни. Соотвественно этому главной задачей русской литературы они считали не художественную критику и анализ, а апофеоз «исконных» народных начал. Отсюда вытекало характерное для теоретиков славянофильства пренебрежительное отношение к роману, предпочтение ему «высоких», поэтических жанров и драматургии.

Эти общие, устойчивые черты славянофильской эстетики определились уже в начале 40-х годов, в период спора Белинского и К. С. Аксакова о жанровой природе «Мертвых душ», — спора, в котором речь шла не только о Гоголе и о «Мертвых душах», но и о путях и направлении развития русской литературы в целом.

В своей известной брошюре «Несколько слов о поэме Гоголя „Похождения Чичикова, или Мертвые души“» (1842) К. Аксаков исходил в оценке «Мертвых душ» из внеисторического представления об эпосе как о жанре, который является единственно возможной вершиной эпического, повествовательного рода художественного творчества. Предпосылкой древнего эпоса он считал «единство духа», существовавшее у народов Древнего мира, но утраченное народами Западной Европы под влиянием развития у них сословного и личного, индивидуального начал. Вследствие утраты на Западе «единства духа», утверждал Аксаков, в литературе Запада на первое место «все более и более выдвигалось происшествие, уже мелкое и мелеющее с каждым шагом, и наконец сосредоточило на себе все внимание; весь интерес устремился на происшествие, на анекдот, который становился хитрее, замысловатее, занимал любопытство, заменившее эстетическое наслаждение; так снизошел эпос до романов и, наконец, до крайней степени своего унижения, до французской повести. Мы потеряли, мы забыли эпическое наслаждение; наш интерес

сделался интересом интриги, завязки: чем кончится, как объяснится такая-то запутанность, что из этого выйдет? Загадка, шарада стала, наконец, нашим интересом, содержанием эпической сферы, повестей и романов, унизивших и унижающих, за исключением светлых мест, древний эпический характер».[8]

Рассматривая, в противоположность Аксакову, выделение личности из патриархального «мира» как процесс исторически неизбежный и закономерный не только для Запада, но и для России, Белинский полагал, что выдвижение в романе на центральное место думающей и чувствующей индивидуальности не означает неизбежного «измельчания» содержания романа, ограничения его возможностей изображением «мелких» событий одной лишь «частной» жизни, уводящим в сторону от интересов национального и всемирно-исторического характера. Роман, в понимании уже молодого Белинского, изображая «частного человека» с его «свободной волей», вместе с тем был способен глубоко раскрывать связь между индивидуальной и общественной жизнью.[9] Поэтому Белинский, в противоположность Аксакову, имел все основания признать роман не «измельчанием» эпоса, а новым, исторически закономерно развившимся жанром эпического творчества, глубоко отличным по своему характеру от эпопеи, но в то же время не уступающим ей по своему культурно-историческому и эстетическому значению, так как он способен дать широкое художественное изображение современной общественной жизни и ее противоречий.

В следующие годы после полемики Белинского с К. С. Аксаковым о «Мертвых душах» славянофильская критика, под влиянием растущего авторитета Гоголя и писателей гоголевской школы, была вынуждена внести некоторые поправки в традиционные положения славянофильской эстетики. Уже Ю. Ф. Самарин в своей статье 1847 года «О мнениях „Современника“, исторических и литературных» (с которой Белинский полемизировал в статье «Ответ „Москвитянину“») пытался предложить иную, более гибкую, чем К. Аксаков, формулу: призна-

---

[8] К. Аксаков. Несколько слов о поэме Гоголя «Похождения Чичикова, или Мертвые души». М., 1842, стр. 3.

[9] См. об этом: История русского романа, т. I. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 360—361.

вая, что творчество Гоголя имело характер не апофеоза «исконных» народных начал, а критики и анализа, Самарин в то же время силился доказать, что критический характер творчества Гоголя имел свое оправдание в свойственной Гоголю личной «потребности внутреннего очищения», но что он отнюдь не мог служить, как полагал Белинский, выражением исторически закономерного появления в русской литературе целого «критического», гоголевского направления.[10] Позднее, в 50-е годы, в период после поражения России в Крымской войне (и особенно в годы подготовки крестьянской реформы), теоретики славянофильства были вынуждены под давлением жизни сделать дальнейшие, еще более серьезные уступки «духу времени» и признать закономерность преобладания в литературе в определенные эпохи интереса к критическому анализу вопросов современной социальной жизни над пафосом «чистого» искусства и даже поэтического прославления «народных» начал.[11] Однако все перечисленные уступки славянофильской эстетики и критики имели более или менее вынужденный характер. Они не затрагивали основного зерна славянофильской эстетики, которым всегда оставалось отрицание «личного» начала в жизни и искусстве, взгляд на поэтический апофеоз исторически неизменных «исконных» народных начал как на главную задачу художественного творчества. Поэтому не случайно, а исторически закономерно то, что характерная уже для К. Аксакова в 40-е годы пренебрежительная оценка романа, противопоставление ему эпоса как наиболее высокого и совершенного с эстетической точки зрения жанра сохранились у таких позднейших теоретиков славянофильства, как Н. Я. Данилевский. Последний в своей книге «Россия и Европа» (которую Достоевский читал и которая вызвала у него большой интерес) в своих взглядах на русское искусство и литературу непосредственно следует за К. С. Аксаковым и А. С. Хомяковым. Вслед за Хомяковым Данилевский восторженно отзывается о картине А. А. Иванова «Явление Христа народу», со-

---

[10] Ю. Ф. Самарин, Сочинения, т. I, изд. 2-е, М., 1900, стр. 81—83.

[11] См. об этом речь Хомякова на заседании Общества любителей российской словесности от 4 февраля 1859 г. (в ответ на речь Л. Н. Толстого) в книге: А. С. Хомяков, Полное собрание сочинений, т. I, изд. 2-е, М., 1878, стр. 732—733.

держание которой он толкует в отвлеченно-религиозном смысле — в смысле прославления «небесного» и принижения «земного» начала. И точно так же из произведений русской литературы, наиболее ярко отразивших «задатки самобытного художественного развития» славянства, «особенности русского эстетического взгляда»,[12] Данилевский выделяет «Мертвые души» и «Войну и мир», так как видит в них примеры не романов, а «высоких эпических произведений», вкладывая в понятие «эпического» тот же смысл, который некогда вкладывал в него К. Аксаков.[13] Социальная сатира, анализ «злоупотреблений и плутовства чиновничества губернского мира и грубости помещичьего быта» были, по утверждению Данилевского, лишь «внешнею целью» Гоголя, точно так же, как «внешнею целью» Сервантеса было осмеяние странствующего рыцарства. Истинным же центром «Мертвых душ», придающим творению Гоголя характер «поэмы», является Чичиков — «герой практической жизни, умный, твердый, не унывающий, Улисс своего рода», хотя и «не могущий направить своей деятельности на что-либо действительно практически-полезное» вследствие «недостатка простора» и «бедности содержания» тогдашней русской жизни.[14] В «Войне и мире» Данилевский видел свидетельство способности русского писателя к «эпическому пониманию нашего прошедшего», которое «способно восторгать», а не служить объектом «художественного анализа или критики.[15] Подчеркивая «эпический» характер «Мертвых душ» и «Войны и мира» (специфически истолкованный им), Данилевский ни одним словом не упоминает о других русских романах, выдвигая в качестве высших «образцов» в русской литературе «комедию, басню и лирику», но не роман.[16]

Романтический характер славянофильской эстетики (обусловленный легшим в ее основу взглядом на апофеоз идеализированных славянофилами «вечных» и «неизменных» патриархальных начал как на *главную* задачу рус-

---

[12] Н. Я. Данилевский. Россия и Европа. Изд. 5-е, СПб., 1895, стр. 548, 553.
[13] Там же, стр. 549—550.
[14] Там же, стр. 548—549.
[15] Там же, стр. 550.
[16] Там же, стр. 548.

ской литературы), принижение славянофилами роли личности и «личного» начала в русской жизни и искусстве (следствием чего было непонимание славянофильской критикой значения жанра романа) создали теоретический барьер между Достоевским и славянофильской критикой.

Не случаен, но весьма симптоматичен спор, который возник между Достоевским и И. С. Аксаковым, казалось бы по весьма частному поводу — из-за одного места в ответе Достоевского А. Д. Градовскому в «Дневнике писателя» 1880 года.

Заявляя, что его «покоробила» нарисованная Достоевским гневно-ироническая «картинка», изображающая каскадную певицу в парижском Баль-Мабиле, исполняющую пошлый «канканчик» (XII, 403), Аксаков 23 августа 1880 г. писал Достоевскому: «Вы нарисовали ее как *художник-реалист*, а художник-реалист всегда более или менее склонен, невольно склонен *смаковать* изображаемое, *услаждаться* верностью, точностью, самым процессом изображения, причем уже несколько *безразлично* в смысле нравственном относится к содержанию. Но в этом и опасность, своего рода подводный камень. Вы и воспроизвели каскадную певицу, но так реально, так живо и притом — что хуже всего — с *шуточкой*, — что превосходную, нравственно-поучительную Вашу статью нельзя дать в руки молодой девушке... Ваше, любезный мой, Федор Михайлович, „подергивание *задком*" — это уже нехорошо, это уже излишняя, пачкающая, скверная подробность. И знаете что не хорошо? Вы это тотчас поймете. Нехорошо это *уменьшительное* (*задок*, *юбочки*). Вы согласитесь, что сказать, например, слово зад — приличнее, трезвее — чем то же слово в уменьшительном. Ибо в форме уменьшительной звучит ласка или повышенное сочувствие, *смакование*, шутливость... Этот ласковый *задок* — почти рядом с именем Христа — производит неприятное впечатление, способен ослабить желанное, благотворное действие статьи... Вы тут увлеклись, как реалист-художник, но мне показалось, что в статьях такого характера, не налагающих на Вас тех требований, которые налагает форма художественного произведения, приличнее воздерживать в себе такие художественно-реалистические поползновения. По моему личному мнению, от них следовало бы в известной мере воздерживаться и в самих художественных произведениях. Нет

ничего, о чем было бы нельзя говорить, не вознесшись до вершин целомудренного искусства... ».[17]

Получив письмо Аксакова, Достоевский обещал обстоятельно ответить на высказанные его корреспондентом возражения (Письма, IV, 198), но, не желая обострять возникшего расхождения, ограничился в следующем письме вежливым по форме, по существу же полностью отвергающим упреки Аксакова заявлением: «Ваш тезис мне о распространении в обществе святых вещей, т. е. без исступления и ругательств, не выходит у меня из головы. Ругательств, разумеется, не надо, но возможно ли быть не самим собою, не искренним? Каков я есмь, таким меня и принимайте, вот бы как я смотрел на читателей. Заволакиваться в облака величия (тон Гоголя, например, в «Переписке с друзьями») — есть неискренность, а неискренность даже самый неопытный читатель узнает чутьем. Это первое, что выдает» (Письма, IV, 211).

Славянофил И. С. Аксаков, подходивший к литературе в конце жизни, в 80-е годы, с узко моралистической, религиозной точки зрения, был готов считать уже самое «услаждение» художника «процессом изображения» реальной жизни «греховным», недостойным подлинного художника, отвлекающим искусство от его высших, с точки зрения славянофилов, нравственно-религиозных задач. По Достоевскому же, в отличие от Аксакова, нравственная цель в искусстве не только не должна была уводить писателя в сторону от реализма изображения, но наоборот, она не могла быть достигнута без искренности и без верности изображаемой действительности. Не случайно, по-видимому, Достоевский в своем письме сослался на пример гоголевской «Переписки с друзьями» — этот пример был, по-видимому, рассчитан на то, чтобы уколоть Аксакова не в бровь, а в глаз, так как заключал в себе язвительный намек на роль семьи Аксаковых (и вообще славянофилов) в обращении Гоголя от искусства к отвлеченному проповедничеству.

В отличие от славянофилов, Достоевский, начиная с первых шагов в литературе и до конца жизни, неизменно ставил своей задачей в каждом произведении изображение реальной картины «текущей» общественной жизни. При-

---

[17] Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина, ф. 93.II.1.20, лл. 2—3.

знание за современной ему общественной жизнью, ее типами и проблематикой определяющего значения не только для идейно-тематического содержания, но и для всей поэтической структуры современной повести и романа, определило наличие всегда сохранившейся резкой грани между эстетикой Достоевского и славянофильской эстетикой. Более того, это признание делало Достоевского — при всей отмеченной выше сложности и противоречивости его идейных устремлений — в основном и решающем отношении последователем не основных принципов славянофильской эстетики, а выдвинутой Белинским в борьбе со славянофилами программы реалистической социальной повести и романа.

Выступая против идей русских революционеров 60-х и 70-х годов, ожесточенно критикуя социалистические учения Запада, Достоевский вслед за славянофилами стремился доказать, что в русской общественной жизни уже зреет синтез тех противоположных начал, путь к которому тщетно стремятся найти революционеры и социалисты. Он доказывал, что пореформенная Россия находится будто бы накануне «примирения» народа и общественных верхов и что необходимые для этого синтеза элементы уже находятся в ней налицо.

Но, мечтая об утопическом «синтезе» личности и общества, интеллигенции и народа, угнетателей и угнетенных при сохранении основ крепостническо-буржуазной России, Достоевский в каждом из своих романов — и при том не случайно — показывал нечто совсем иное. Все его внимание как романиста было отдано не изображению лучезарной утопической картины «примирения» борющихся общественных слоев и классов, а наоборот — изображению противоречий и дисгармонии пореформенного общественного строя, картины глубокого разлада, существовавшего в его время между господствующими классами и народом, между идеалами мыслящей личности и прозой реальной жизни.

Достоевский не мог в своем творчестве подняться до отрицания самых глубоких основ дворянско-буржуазного общества. Критикуя многие стороны жизни господствующих классов России и Западной Европы, он вместе с тем верил в возможность примирения народа и высших классов, идеализировал самодержавие и церковь. И все же главным содержанием его романов оставалась не картина этого примирения, а изображение «героя из „случайного семейства“»,

реальные трагические противоречия и конфликты, которые вносило в жизнь и сознание русского общества пореформенное капиталистическое развитие. Призывая к «примирению» классов, Достоевский, как реалист, в отличие от романтиков-славянофилов, в каждом из своих романов показывал объективную невозможность этого примирения. В этом заключается один из главных источников художественной силы романов Достоевского, несмотря на все важные «ошибки», «преувеличения», «недосмотры» (VIII, 474—476), свойственные ему и как художнику, и как мыслителю.

4

Намечая в начале 1840-х годов программу развития русского реалистического романа, Белинский ставил перед русскими романистами задачу осветить изображение общества «живой душой», «субъективностью» романиста и вместе с тем усилить свойственное роману драматическое начало. Идеалом великого критика был роман, широко освещающий социальную жизнь и одновременно глубоко раскрывающий жизнь «*внутреннего* человека», освещающий «драму», разыгрывающуюся в «сокровенных глубинах... сердца».[18] Такой роман великий критик характеризовал как «трагедию» или «шекспировскую драму» в форме романа.[19]

Созданный Достоевским тип реалистического романа явился во многом прямым осуществлением этих идей Белинского. Из всех великих русских романистов второй половины XIX века Достоевский в наибольшей степени развил драматические, трагедийные возможности, присущие жанру романа. Это дало основание ряду русских и зарубежных исследователей (В. Иванову, М. Бахтину, П. Бицилли и др.) рассматривать роман Достоевского как своеобразный синтез элементов романа и драмы.

Достоевский сосредоточивает действие своих повестей и романов вокруг одного или двух-трех драматически напряженных событий в жизни героя (или нескольких героев), выдвигая на центральное место изображение принимаемых персонажами трагических решений и опреде-

---

[18] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. V, Изд. АН СССР, М., 1954, стр. 25.
[19] Там же, стр. 28.

ляемого этими решениями столкновения их с окружающим миром. Соответственно этому в романах Достоевского усиливается, по сравнению с романами иного, менее напряженного, более «эпического» склада, динамическая насыщенность отдельных событий, повышаются удельный вес и роль диалога. Это характерное для Достоевского насыщение повести и романа драматическими элементами совершается благодаря использованию возможностей, объективно заложенных в жанрах повести и романа по их природе (а не в результате субъективного насилия над закономерностями жанра). Ибо какой напряженный характер ни приобретало бы в повестях и романах Достоевского драматическое, трагедийное начало, это трагедийное начало подчинено в них главной задаче романиста — анализу современной писателю общественной жизни, ее социальных связей и движущих сил, раскрытию сложного, драматического по своей внутренней природе, процесса развития личности в ее взаимодействии с обществом. Трагедийное (или трагикомическое) начало, драматические элементы структуры повестей и романов Достоевского не приобретают самостоятельного, самодовлеющего значения. Они являются для великого русского романиста особым, специфическим средством, помогающим ему проникнуть в скрытые черты изображаемых, «фантастических» человеческих характеров, а через них — приблизиться к пониманию общественной жизни и ее определяющих закономерностей.

Усиление драматической напряженности, возрастание в структуре романа значения драматических и трагедийных моментов в известной мере характеризуют весь процесс развития реалистического романа XIX века не только в России, но и за рубежом. Уже романы Вальтера Скотта, в которых изображается переплетение частных судеб героев с крупными историческими событиями, более «драматичны», чем романы XVIII века. Романы Бальзака несравненно превосходят по своему драматизму романы всех предшествующих романистов, включая Скотта и Купера. Аналогичный процесс усиления драматических черт, свойственных роману, происходил и в русской литературе XIX века. Не только романы Тургенева, но и романы Гончарова, несмотря на присущий им по сравнению с романами Достоевского более спокойный и эпический склад, обнаруживают стремление своих создателей сконцентриро-

вать вокруг основного — более или менее драматического по своему характеру — столкновения двух (или нескольких) главных персонажей. Путь Льва Толстого от «Войны и мира» к «Анне Карениной» и «Воскресению», так же как путь Достоевского, характеризуется общим повышением в структуре его романа значения драматически-трагедийных мотивов. И это вполне понятно, ибо усиление драматического и трагедийного начал в романе XIX века было в последнем счете обусловлено самой жизнью, тем обострением социально-психологических антагонизмов и конфликтов, которое несло с собой развитие буржуазного общества, а впоследствии, на рубеже XX века, — переход его в последнюю, остро кризисную, империалистическую стадию своего развития.

Но рост внутреннего драматизма, характерный для реалистического романа XIX века, протекал неравномерно. Он происходил и на Западе, и в России в различных, многообразных формах. Да это и не могло быть иначе, ибо самое реальное драматическое содержание общественной жизни в эпоху Бальзака, Гоголя или Достоевского было многообразно, складывалось из столкновения и борьбы весьма различных, часто противоположных тенденций, которые каждый из великих романистов XIX века мог, как правило, отразить лишь частично, в соответствии с индивидуальными особенностями своего мировоззрения и таланта. Это всецело относится и к тому типу драматизма, который характерен для романов Достоевского.

Когда Белинский ставил перед русским романом задачу усиления в нем драматического начала, великий критик-демократ имел в виду иной вид драматизма, чем тот, который нашел свое преимущественное осуществление в романах Достоевского. Белинский стремился утвердить в русском романе открытое изображение общественной борьбы, он мечтал увидеть его центральной фигурой передовую личность, сознательно и активно борющуюся за интересы народных масс. К подобному, наиболее близкому Белинскому типу драматизма стремился позднее в своих романах Чернышевский, а вслед за ним — другие романисты революционно-демократического направления.

Однако после смерти Белинского развитие русской общественной жизни получило более сложный характер, чем это можно было предвидеть в 40-е годы. Освободительное движение в России поднялось в 60-е годы на

новую, более высокую ступень; на смену дворянским революционерам пришли революционеры-разночинцы, взявшие на себя в русских условиях задачу революционного представительства народных, крестьянских интересов. Но, с другой стороны, после 1861 года Россия вступает в новую капиталистическую полосу развития. В стране разворачивается процесс первоначального капиталистического накопления, колоссальным образом вырастает и усиливается общественный гнет, принимающий «новые», более запутанные и сложные формы. Реальные пути дальнейшего развития страны становились все менее ясными, и это толкало часть разночинной интеллигенции на путь отчаяния или исканий бунтарско-анархического характера. В этих условиях складывается тот специфический тип драматизма, который характеризует романы Достоевского.

Драматизм повестей и романов Достоевского — это драматизм не столько открытой и ясной по своим целям и идеалам общественной борьбы, сколько драматизм болезненного существования многих сотен и тысяч раздираемых противоречиями «случайных семейств», индивидуалистического развития и раздвоения личности, ее лихорадочных, анархически окрашенных метаний между «бунтом» и «смирением». Преимущественное внимание, которое Достоевский уделял драматизму этого рода, способствовало трагической окраске его романов. И в то же время оно неизбежно сопровождалось ощущением исторической бесперспективности, ощущением, которое вело самого Достоевского и его героев к поискам реакционных мистически-религиозных рецептов спасения человечества. В поисках этих рецептов — слабость Достоевского-романиста. Но нарисованные Достоевским глубокие и правдивые картины трагического положения сотен и тысяч деклассированных «случайных семейств», болезненно ощущающих на себе весь ужас процессов первоначального накопления, его критический анализ трагических блужданий «молодых людей» из разночинной среды — полных горделивого бунтарства и в то же время лишенных ясного классового сознания, оторванных от народа, погруженных в анархические искания, — обеспечили романам Достоевского, не только благодаря их художественному мастерству (как это нередко ошибочно полагают), но и благодаря их идейной значимости, одно из первых мест в истории русского и мирового реалистического романа второй половины XIX века.

Ф. Энгельс заметил в письме к Г. В. Плеханову от 26 февраля 1895 года: «... в такой стране, как ваша, где современная крупная промышленность привита к первобытной крестьянской общине и где одновременно представлены все промежуточные стадии цивилизации, в стране, к тому же окруженной более или менее прочной интеллектуальной китайской стеной, возведенной деспотизмом, не приходится удивляться возникновению самых невероятных и причудливых сочетаний идей... Это стадия, через которую страна должна пройти. Постепенно, с ростом городов, изолированность талантливых людей исчезнет, а с нею исчезнут и эти идейные блуждания, вызванные одиночеством, бессистемностью случайных знаний этих чудаков-мыслителей, а отчасти также — у народников — отчаянием при виде крушения их надежд».[20]

Приведенные слова Энгельса дают очень много для понимания созданного Достоевским типа интеллектуального героя, ставшего определяющим для идейно-философской проблематики его повестей и романов. Центральный герой романов Достоевского 60—70-х годов — всегда человек большого интеллектуального мужества и чуткой совести. Он требователен к самому себе и к другим, презирает компромиссы с собой, лицемерие лживой морали, господствующей в окружающем обществе. Независимо от того, происходят ли они из разночинной в собственном смысле слова или из дворянской среды, герои Достоевского всегда с детских лет оказываются в той или иной форме свидетелями и жертвами социального «неблагообразия», рано узнают изнанку жизни. Познакомившись с «неблагообразием» окружающих их социальных отношений, они делают эти отношения, связанные с ними философские идеи и нравственные нормы предметом напряженного размышления и анализа. При этом они не удовлетворяются чисто теоретическим анализом существующих отношений, но с самого начала смотрят на теоретический анализ как на средство для жизненно-практических решений и выводов. Поэтому, дойдя в ходе своих размышлений над жизнью до определенных конечных результатов, они сейчас же хотят подвергнуть их практической проверке на своем

[20] Переписка К. Маркса и Ф. Энгельса с русскими политическими деятелями. Изд. 2-е, Госполитиздат, 1951, стр. 341.

собственном, личном опыте, хотят немедленно убедиться в осуществимости и пригодности этих результатов.

Эта тесная связь интеллекта и воли, теоретического анализа и порождаемых им практических, жизненных действий составляет характерную и важную черту всех главных героев Достоевского. Какой бы ошибочный, парадоксальный, губительный характер ни принимали их искания, они всегда стремятся дойти «до конца», осуществить свою «идею» на практике. Делая это, главные герои Достоевского отнюдь не заботятся об удовлетворении своих узко эгоистических, корыстных интересов, напротив — они исполнены своеобразного теоретического бескорыстия, смотрят на свои искания — даже на преступление, которое они готовы совершить, — как на выполнение нравственного долга — как на вызов господствующему в обществе лицемерию и очистительную жертву, приносимую ими во имя человечества.

Но, несмотря на свойственное им большое интеллектуальное напряжение и остро аналитическое отношение к жизни, главные персонажи Достоевского находятся во власти «самых невероятных и причудливых сочетаний идей». Это происходит потому, что все они изолированы от других людей, далеки от участия в освободительном движении, относятся, подобно самому их создателю, с глубоким скептицизмом к революционным и социалистическим идеалам своей эпохи. Вот почему их мысль, блуждающая в поисках выхода, колеблется между анархическими умонастроениями и реакционно-индивидуалистическим теориями, с одной стороны, проповедью смирения и покорности, религиозно окрашенными «почвенническими» идеями — с другой.

Достоевский с замечательной силой выразил в образах своих героев нараставшее в России 60—70-х годов в широких слоях населения острое чувство социального неблагополучия, пробуждение сознательного, аналитического отношения к жизни, тенденции к пересмотру старых патриархальных норм поведения и морали, страстную решимость дойти мыслью «до корня», до самой глубины существующей социальной неправды, для того чтобы перестроить жизнь на иных, справедливых основаниях. Но слабые и реакционные тенденции мировоззрения писателя ограничивали широту его мысли, не позволяли ему подняться над кругозором неосвещенного политической

мыслью мелкобуржуазного анархического «бунтарства», с одной стороны, реакционно-монархическими идеями «смирения» и покорности — с другой.

Достоевский заметил, что персонажи многих из русских писателей предшествующего периода — в частности герои, принадлежавшие к галерее «лишних людей» (а также герои молодого Толстого), — «могли лишь *мечтать*», но им не хватало энергии и сил для того, чтобы «довести... *мечту* до *дела*» (XII, 35—36). В отличие от них, центральные персонажи Достоевского почти всегда настойчиво стремятся перейти рубеж, отделяющий замысел от исполнения, слово от дела. Перед каждым из них «неотразимо стоят самые высшие, самые первые вопросы», без решения которых им «жить нельзя» (XI, 487) — и это не дает им покоя, толкает из сферы отвлеченного мышления к практическому действию. Но несмотря на свойственные героям Достоевского теоретическое бескорыстие и нравственный «максимализм», несмотря на их нежелание отступить перед пугающей дерзостью собственных выводов и стремление дойти до конца, все они, переходя от теории к практике, терпят неизбежное крушение, так как их мысль колеблется между глубокими социально-философскими исканиями и преступлением, между протестом против несправедливости дворянско-буржуазного мира и антиобщественным, индивидуалистическим бунтарством (являющимся в конечном счете выражением и утверждением той же буржуазной действительности).

Критическое изучение различных форм мелкобуржуазных индивидуалистическо-анархических идейных блужданий, художественное обнаружение их общественной бесперспективности, исследование причин того, каким образом в голове одного и того же человека из интеллигентской мелкобуржуазной среды (подобно тому, как это имеет место у Раскольникова и Ивана Карамазова) глубокий и искренний протест против социальной несправедливости мог противоречиво уживаться с утверждением индивидуалистической, буржуазной морали «сверхчеловека», основанной на недоверии и презрении к народным массам, — эти идейные мотивы романов Достоевского имели для его времени и для последующих поколений важное значение. Они были важны не только для общего культурного и нравственного развития рус-

ского общества, но и для революционного движения, для очищения его от влияния ложных индивидуалистических и анархических теорий, — независимо от того, какими бы реакционными целями ни руководствовался в критике этих теорий сам Достоевский, стремившийся противопоставить им призыв к смирению и покорности.

Достоевский считал одной из важных отличительных черт высокого реалистического искусства свойственный ему «пророческий» характер. Подобный «пророческий» смысл он готов был в особенности приписать в русской литературе — произведениям Пушкина (XII, 377), а в литературе западноевропейской — творчеству Шекспира, о котором писал: «Это не простое воспроизведение насущного, в чем, по уверению многих учителей, исчерпывается вся действительность. Вся действительность не исчерпывается насущным, ибо огромною своею частию заключается в нем в виде еще подспудного, невысказанного будущего Слова. Изредка являются пророки, которые угадывают и высказывают это цельное слово... Шекспир это избранник, которого творец помазал пророком, чтобы разоблачить перед миром тайну о человеке».[21]

И значение собственных своих произведений Достоевский склонен был объяснять тем, что наряду с явлениями, которые в окружающей действительности отчетливо определялись и стали «насущными» для его современников, он изображал явления, еще только нарождающиеся, «неугаданные» и «невысказанные», и благодаря этому порой не только «объяснял», но и «пророчил» факты (Письма, II, 151).

Как показала последующая история человечества, Достоевский далеко не всегда верно улавливал «пророческий» смысл созданных им образов. Характерная для Достоевского — мыслителя и художника — «путаница социальных адресов» (по верному определению В. В. Ермилова) [22] привела к тому, что Достоевский несправедливо предъявлял революционерам своей эпохи те же обвинения, которые он высказывал по адресу господствующих классов, дворянской и буржуазной интеллигенции. Но многие из тех мрачных прогнозов, которые Достоевский

[21] Ф. М. Достоевский. Записные тетради. Изд. «Academia», М.—Л., 1935, стр. 179, 299.

[22] В. Ермилов. Ф. М. Достоевский. Гослитиздат, М., 1956, стр. 17, 23.

высказал, размышляя над своей буржуазной современностью и над перспективами дальнейшего развития буржуазного мира, история полностью подтвердила. Вот почему образы ряда героев Достоевского, начиная с Раскольникова и кончая Иваном Карамазовым, оказали широкое влияние на последующую мировую литературу. Критический анализ буржуазного индивидуализма, анархизма, различных форм «отчуждения» личности и реакционных идейных блужданий в романах Достоевского, суровый суд великого русского романиста над своими героями способствовали обостренному вниманию многих выдающихся реалистов мировой литературы конца XIX и начала XX века к анализу дальнейших этапов эволюции буржуазного типа личности и ее нравственно больного индивидуалистического сознания. Этими своими сторонами творчество Достоевского оказало воздействие на дальнейшее развитие темы критического разоблачения буржуазного индивидуализма в мировой реалистической литературе — от произведений М. Горького, Л. Леонова и ряда других советских писателей до Т. Драйзера и Т. Манна. Отвергая реакционные черты творчества Достоевского, советские писатели, крупнейшие писатели-реалисты за рубежом учились и продолжают в наши дни учиться у Достоевского его острой ненависти и непримиримости к миру буржуазных собственников, к физическому и духовному угнетению человека человеком.

Эпоха развития капитализма в России и в других странах порождала в среде мелкобуржуазной интеллигенции (и в городской мещанской среде вообще) немало различных реакционных «кризисов мысли» и исканий буржуазно-анархистского толка. Но эта же эпоха вызвала у передовой части разночинной интеллигенции стремление смести до основания старое общество, основанное на неравенстве и эксплуатации, вызвала у нее самоотвержение и энтузиазм в революционной борьбе с самодержавием и господствующими классами за интересы народа. В глазах Достоевского эти два различных, противоположных по своему смыслу процесса, свидетелем которых он был, как отмечалось выше, сливались воедино, он не признавал и сознательно не хотел признать исторического различия между ними. В каждом из романов 60—70-х годов Достоевский ставил одной из своих целей — доказать, что революционеры его эпохи являлись рево-

люционерами лишь в воображении, в действительности же отрицание религии и протест против существующего строя неизбежно заводили их в дебри отвлеченного анализа и индивидуалистических исканий, вели к отрыву от народа, к гибели и разложению личности. Буржуазные (или мелкобуржуазные) черты, свойственные психологии части современных ему революционеров, Достоевский использовал как аргумент для борьбы со всякой революционной мыслью — не только буржуазной, но и социалистической. Эта ошибочная, ложная сторона идей Достоевского особенно отчетливо выражена в романе «Бесы».

Измена реализму в творчестве Достоевского как раз и начинается там, где Достоевский вопреки исторической правде стремится доказать, что между передовой общественно-революционной мыслью и индивидуалистическими, анархическими исканиями нет никакого принципиального различия, что оба эти противоположных типа мысли ведут в теории и на практике к одним и тем же — «нигилистическим» — выводам и результатам.

Наблюдая рост индивидуализма, нравственный распад и духовное одичание личности, Достоевский не мог освободиться от настроений отчаяния и пессимизма. Человек казался ему, по выражению Горького, «беспомощным в хаосе темных сил».[23] Не находя в самой действительности, в личности и сознании современного ему человека внутренней опоры, необходимой для борьбы с враждебными этому человеку общественными тенденциями, Достоевский был вынужден апеллировать к религии, пытаясь найти в ней внешнюю опору, способную спасти человечество от гибельного влияния индивидуализма и буржуазного аморализма.

Эта позиция Достоевского определила множество слабостей, свойственных ему не только как мыслителю, но и как художнику-романисту. Не видя реальных сил, способных положить предел нравственному шатанию и нигилизму буржуазной личности, Достоевский невольно преувеличивал реальное место, занимаемое в жизни социальными выродженцами типа князя Валковского, «человека из подполья» или Петра Верховенского, преувеличи-

---

[23] М. Горький. История русской литературы. Гослитиздат, М., 1939, стр. 250.

вал могущество темных сил, порожденных в человеке капиталистическим миром, и бессилие личности в борьбе с ними. Индивидуалистические идеи Раскольникова или Ивана Карамазова, мрачная софистика «великого инквизитора» выступают в произведениях писателя в своеобразном ореоле ложного «демонического» величия.

И все же не эти слабые черты идей и стиля Достоевского являются основными, определяют характер изображения им индивидуалистических блужданий и духовного распада личности, порожденных развитием капитализма. Нельзя забывать о том, что в эпоху Достоевского на Западе уже начинался сознательный поворот многих буржуазных писателей от реалистических и демократических идеалов к реакции. Одним из симптомов этого поворота было распространение в литературе, с одной стороны, представления о скудости духовной жизни народных масс, с другой — о мнимом богатстве и особой утонченности переживаний отдельных «избранных» личностей. С этим реакционным представлением, характерным для всей позднейшей буржуазно-декадентской и модернисткой литературы, вплоть до наших дней, связано то направление, которое получил в ней психологический анализ. Изображая объективно упадок и вырождение буржуазной личности, писатели модернистского направления поэтизируют и идеализируют их. Черты распада, психологической разорванности, нравственного вырождения личности кажутся им доказательством особой, «новой» красоты и рафинированности, порождаемых в человеке буржуазной жизнью. Отсюда — смакование эротических переживаний, «игра» острыми психологическими контрастами, идеализация антидемократических взглядов и «парадоксальных» в моральном смысле поступков, лежащих «по ту сторону добра и зла», как проявления особой якобы красоты «современного человека».

В противоположность этому реакционному направлению буржуазно-модернистской литературы, зачатки которого начали проявляться на Западе еще при жизни Достоевского, великий русский писатель сумел сохранить ясное сознание того, что отрыв личности от народа несет духовное и физическое вырождение, лишает ее твердой опоры, неизбежно порождает черты духовного распада и деградации. Психологическая разорванность героев Достоевского, их моральная опустошенность, ведущая

к преступлению, к бесконечному моральному экспериментированию над собой и другими, окружающими людьми, представляются Достоевскому гибельными. Достоевский не восхищается переживаниями тех из своих героев, которые пытаются, подобно Раскольникову или Ивану Карамазову, стать «по ту сторону добра и зла». Он стремится, напротив, показать трагический характер их положения, бесперспективность их реакционно-индивидуалистических идейных исканий.

«Меня зовут психологом, — писал Достоевский в известном, не раз цитировавшемся отрывке из записной книжки 1880—1881 годов, возражая против тех слишком узких, по мнению самого писателя, определений общего смысла его творчества, которые давала критика 70—80-х годов: — неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой».[24] И тут же Достоевский определил основную тенденцию своего творчества как стремление «*при полном реализме* найти в человеке человека».[25]

В этих словах Достоевский с предельной точностью выразил то, что отличает его творения от произведений многочисленных современных реакционных писателей в Западной Европе и США, которые нередко мнят себя его «учениками». Великий русский реалист (какие бы заблуждения и ошибки он при этом ни допускал) стремился за пороками человека своего времени, извращенного условиями жизни антагонистического, классового общества, разглядеть черты гармонического, «положительно прекрасного» человека. Этим гуманистическим стремлением был вдохновлен суровый и требовательный психологический реализм Достоевского. Современным же писателям-модернистам желание Достоевского «найти в человеке человека» принципиально чуждо. Ибо тот образ, который они с наибольшим интересом и симпатией рисуют в своих произведениях, — это образ не героя, в душе которого живет хотя бы неосознанное, подавленное и искаженное буржуазным миром человеческое начало, а образ человека-зверя, душевная жизнь которого представляет собой хаотическую смену совершающихся бессознательно простейших физиологических реакций.

[24] Ф. М. Достоевский. Биография, письма и заметки из записной книжки. СПб., 1883, стр. 373 (второй пагинации).

[25] Там же; курсив мой, — *Г. Ф.*

По справедливому замечанию болгарского исследователя, «Достоевский был не только антрополог, но и социолог. Его преследовала идея *совиновности*, ответственности каждого за царящее в мире зло».[26] Глубокое чувство ответственности каждой отдельной человеческой личности за несовершенство общественной жизни пронизывает все произведения Достоевского, это чувство присуще самым различным его персонажам. Отсюда напряженные поиски ими смысла жизни, их настойчивое стремление разобраться в окружающем общественном «хаосе». И отсюда же свойственная персонажам Достоевского чуткая совесть. «Болезнь совести, ужас от сознания своего нравственного падения, от погружения в свое „подполье“, от того, что, оторвавшись от мира, человек сам себя лишает права „быть добрым“, сколь бы он не скрывал этого всего от себя, сколь бы не уверял себя, что optimum падения для него „наслаждение“, — вот чем проникнуты почти все его герои».[27]

В противоположность главным героям Достоевского, для героя западных писателей-модернистов XX века характерны, по метким словам того же болгарского ученого, не «поиски — пусть и безуспешные — смысла жизни, а только утверждение ее абсолютной бессмысленности». Центральный персонаж произведений этих писателей — лишь «пассивный приемник ощущений, впечатлений, реминисценций». «Не поиски смысла жизни, а „поиски утраченного времени“ (название знаменитого романа М. Пруста, — *Г. Ф.)* — вот и все, к чему сводятся его духовные искания. Это жизнь без цели, *без смысла*, в сущности уже не жизнь, а только „существование“». Желание преодолеть ощущение внутренней пустоты этого «существования» порождает у героев современных западных писателей-экзистенциалистов (вроде Камю или Сартра) стремление заполнить его игрой в искание некоей «внутренней», «субъективной» свободы личности среди утверждаемых ими «хаоса» и «бессмыслицы» объективной социальной жизни.[28] Пользуясь известной формулой К. Маркса о соотношении классических явлений мировой культуры и их позднейших, вульгарных

---

[26] П. Бицилли. К вопросу о внутренней форме романа Достоевского. Годишник на Софийския университет, Историко-филологически факултет, т. XLII, 1945—1946, стр. 47.

[27] Там же, стр. 63.

[28] Там же, стр. 63, 68—71.

подобий,[29] мы можем сказать, что центральные герои Достоевского относятся к персонажам современных писателей-модернистов, как трагедия к фарсу.

Как и у многих других крупных мастеров реализма XIX века, аналитическое, критическое начало нередко превосходит в произведениях Достоевского по своей глубине и мощи начало утверждающее. И все же, как было бы ошибочным игнорировать те ложные, реакционные тенденции, которые нередко проникали в самую критику общества в романах Достоевского, было бы ошибкой не видеть гуманистического пафоса его произведений, хотя гуманизм в творчестве позднего Достоевского осложняется скептическими нотами, а демократизм выступал в противоречивом сочетании с иными, враждебными ему, реакционными мотивами.

Великой и сильной стороной Достоевского было то, что он сохранил в своем творчестве критическое отношение к жизни господствующих классов, высокую оценку народа, в котором видел основную силу национальной истории. Подобно Толстому, Достоевский был убежден в превосходстве моральных идеалов народных масс над идеалами господствующих классов, хотя он и истолковывал при этом идеалы народа неправильно и односторонне, не сознавая величия революционных традиций и революционного будущего русского народа.

Говоря о наследии социалистов-утопистов, В. И. Ленин в 1923 году указал, что значение этого наследия для трудящихся в условиях строительства социализма, после завоевания политической власти пролетариатом, должно было во многом измениться по сравнению с периодом до Октябрьской революции, когда основным вопросом революции была «борьба рабочего класса за свержение господства эксплуататоров», «коренного значения» которой не признавали утописты.[30]

Как было справедливо отмечено М. А. Лифшицем, это замечание Ленина важно учитывать при нашей современной оценке творчества тех писателей-реалистов, которые, подобно Толстому и Достоевскому, дали в своих произве-

---

[29] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, изд. 2-е, т. 8, стр. 119.

[30] В. И. Ленин, Сочинения, изд. 4-е, т. 33, стр. 427.

дениях глубокую критику собственнического мира, но вместе с тем отвергали революционную борьбу с ним.[31]

Достоевский глубоко заблуждался, полагая, что к гармонической и справедливой общественной жизни русский народ приведет не революционная борьба пролетариата и трудящихся масс, а «внутренняя» моральная перестройка каждой отдельной личности. История навсегда развеяла и перечеркнула эту реакционную утопию. Но многие из выдвинутых в произведениях Достоевского (как и Толстого) моральных проблем — глубокие размышления обоих писателей над значением в жизни общества морального примера, нравственной чистоты и ответственности личности, ее спаянности с народом — приобретают новое, более глубокое, чем раньше, значение в условиях сегодняшнего дня — в связи с тем, что в обстановке строящегося коммунизма коренным образом изменилось, колоссально выросло по сравнению с прошлым значение в жизни общества нравственного, морального фактора. И хотя советские люди руководствуются в своей жизни иными, новыми, социалистическими общественными и моральными нормами, чуждыми того аскетического начала, которое было свойственно этическим идеалам Достоевского, самый интерес великого писателя к вопросам общественной нравственности, высокая этическая проблематика его произведений не могут не волновать людей, построивших такое общество, в котором элементарные, основные нормы человеческой нравственности впервые стали не пустой фразой, а жизненной реальностью, законом существования для тысяч и миллионов людей.

В отличие от Гёте, Гоголя, Бальзака и многих других писателей прошлого, в творчестве которых, несмотря на проявляющуюся в нем борьбу противоречивых исторических тенденций, отделение исторического «разума» писателя от свойственного ему «предрассудка» облегчается тем, что в одних из их произведений с наибольшей силой и полнотой отражены сильные и передовые, а в других — слабые и отсталые стороны их миросозерцания, в творчестве Достоевского дело обстоит сложнее. Это не зна-

---

[31] Мих. Лифшиц. 1) Капитализм и буржуазная культура. В кн.: Философская энциклопедия, т. 2, изд. «Советская энциклопедия», М., 1962, стр. 450; 2) По поводу статьи И. Видмара «Из дневника». Новый мир, 1957, № 9, стр. 219.

чит, что у Достоевского, так же, как у Бальзака и Гоголя, нет художественно и идеологически неравноценных произведений. Достоевский пережил в ходе своего развития длительную и сложную идеологическую эволюцию, и даже в произведениях, написанных им в 60-е и 70-е годы, после того как основное зерно его взглядов, по заявлению самого писателя, прочно определилось, он не раз снова и снова возвращался к пересмотру многих из своих центральных, любимых идей. Не только «Бедные люди» и написанные почти двадцать лет спустя «Записки из подполья», но и романы Достоевского, созданные в пределах одного и того же десятилетия, — например «Преступление и наказание» и «Бесы», где критика анархизма и нечаевщины переросла в реакционный памфлет, направленный против русского революционного движения той эпохи, — художественно и идеологически никак не равнозначны. И однако между той индивидуальной формой, в которой противоречия идеологической позиции писателя проявляются в творчестве Бальзака или Гоголя и той, в которой они выражены в творчестве Достоевского, все же нельзя не видеть и очень серьезного различия.

Если Белинский, говоря о «Мертвых душах», мог сравнительно легко отделить основное содержание гениальной гоголевской поэмы-романа от тех немногих «обмолвок» против «непосредственности творчества», которые он проницательно заметил уже в первом томе «Мертвых душ»,[32] то отделить многочисленные «обмолвки» автора, вызванные его противоречивой идеологической позицией, от основного содержания «Преступления и наказания» или «Братьев Карамазовых» — задача значительно более сложная и для рядового читателя, и для исследователя творчества Достоевского. Исторически противоречивые черты мировоззрения Достоевского, реакционные мотивы его идеологических концепций даже в лучших, величайших его произведениях выражены гораздо более резко и отчетливо, чем это было у Гоголя или Бальзака. Подобные мотивы нередко проникают как бы в самую сердцевину замысла писателя, определяют его общую интерпретацию характеров персонажей и их жизненной судьбы. Эта-то сложность творчества

[32] В. Г. Белинский, Полное собрание сочинений, т. VI, Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 427.

Достоевского, отличающая его от многих других выдающихся русских и зарубежных писателей-реалистов XIX века, способствовала тому, что творчество Достоевского стало в наши дни на Западе и в США одной из самых излюбленных тем для различного рода историко-литературных фальсификаций, предпринимаемых реакционно настроенными буржуазными учеными, спекулирующими на этой особенности творчества великого русского писателя. Ибо бесспорно гораздо труднее говорить о реакционной общественной направленности «Человеческой комедии» или «Мертвых душ», чем доказать реакционный смысл романов Достоевского, в которых ложные общественные и философские мотивы нередко кажутся читателю сросшимися с самой художественной сердцевиной романа. Отсюда желание многочисленных идеалистически настроенных буржуазных ученых и в наши дни опереться на романы Достоевского в погоне за философским обоснованием своих собственных учений, нередко столь далеких от идей самого Достоевского, что между ними лишь с величайшим трудом можно отыскать какие-либо реальные точки соприкосновения.

«Как бы ни изменялись взгляды Достоевского, — справедливо пишет автор статьи о Достоевском в журнале «Проблемы мира и социализма», — какие бы выпады он ни допускал против непонятого им социализма, никогда он не избирал альтернативой буржуазный строй. Ни разу в жизни он не провозгласил здравицу в честь буржуа, наоборот, не уставал проклинать его, срывал с него маски... Достоевский предъявляет буржуазии огромный счет ее преступлений».[33]

Эту-то конкретно-историческую направленность социальной и нравственно-психологической критики личности и общества в произведениях Достоевского игнорируют писатели-модернисты и реакционные историки литературы. Бунт Достоевского и его героев против социальной несправедливости классового антагонистического общества они стремятся представить в виде некоего «метафизического», «вневременного» бунта против «вечных», неизменных начал всякого человеческого бытия и в особенности

---

[33] Ю. Карякин. Антикоммунизм, Достоевский и «достоевщина». Проблемы мира и социализма, 1963, № 5, стр. 33.

против организованного демократического и коммунистического движения.

Вот почему марксистский анализ творчества Достоевского и его реалистического метода имеет большое значение для борьбы с современной идеологической реакцией.

«Великие мыслители-идеалисты или художники типа Достоевского, — пишет справедливо автор цитированной статьи, — смотрят на явления жизни как бы в мощный микроскоп, который хотя и обнаруживает в этих явлениях много ценного, одновременно и преломляет, искажает их. Но марксизм позволяет найти коэффициент такого преломления для того, чтобы *использовать* объективно ценные результаты, добытые этими мыслителями и художниками, использовать *против* их заблуждений и против всякой спекуляции на этих заблуждениях. . .».[34] Марксистский анализ творчества великого писателя дает возможность провести резкую и отчетливую грань между гуманизмом Достоевского и «достоевщиной». Этот анализ позволяет убедительно и неопровержимо показать, что социальная критика в романах Достоевского имела не «вневременный», метафизический характер, но была направлена против «плодов царства буржуазии» (XI, 376).

«Я никогда не мог понять мысли, — писал Достоевский в 1876 году, — что лишь одна десятая доля людей должна получать высшее развитие, а остальные девять десятых должны лишь послужить к тому материалом и средством, а сами оставаться во мраке. Я не хочу мыслить и жить иначе, как с верой, что все наши девяносто миллионов русских (или там сколько их тогда народится) будут все, когда-нибудь, образованы, очеловечены и счастливы. Я знаю и верую твердо, что всеобщее просвещение никому у нас повредить не может. Верую даже, что царство мысли и света способно водвориться у нас, в нашей России, еще скорее, может быть, чем где бы то ни было, ибо у нас и теперь никто не захочет стать за идею о необходимости озверения одной части людей для благосостояния другой части, изображающей собою цивилизацию, как это везде во всей Европе» (XI, 173).

Эту основную, руководящую нить творчества Достоевского — борьбу писателя против общества, в котором «высшее развитие» было достоянием «лишь одной десятой доли

---

[34] Там же, стр. 41.

людей», устремленность великого русского писателя к цивилизации, основанной на удовлетворении потребностей также и «остальных девяти десятых» человечества, замалчивают буржуазные интерпретаторы его произведений.

Достоевский не верил в известные ему революционные и социалистические учения, которые в его эпоху, в особенности в России, не были еще проверены опытом широких народных масс и не могли получить реального, практического осуществления. Но он никогда не мог примириться с буржуазной цивилизацией для немногих и страстно искал путей к подъему обойденных благами капиталистического прогресса «девяти десятых» человечества. Именно с выходом народа на арену исторического и культурного творчества Достоевский связывал будущее России и всей человеческой культуры. Эти черты творчества Достоевского, неприемлемые для идеологов современной империалистической реакции, стремящихся любыми средствами оправдать и защитить от трудящихся власть капитала, делают лучшие, реалистические страницы произведений русского романиста дорогими советскому народу и всему передовому человечеству.



УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Аверкиев Д. В. 184, 316.
Аксаков И. С. 93.
Аксаков К. С. 372—378.
Александров В. Б. 7.
Альтман М. С. 231, 283.
Андерсен Г. Х. 306.
Анисимов И. И. 278.
Анненков П. В. 59.
Анфовский Д. см. Берг Ф. Н.
Ахшарумов Н. Д. 129, 173, 213.

Бабеф Г. 21, 23, 27.
Байрон Д. Г. 116, 145, 285.
Бакон см. Бэкон Ф.
Балабанов 224, 262.
Бальзак О. 81, 91, 104, 112, 115, 116, 118, 122, 123, 128, 130, 133, 145, 146, 182, 207, 265, 278, 279, 283, 285, 310, 311, 352, 381, 382, 394, 395.
Барбье О. 277.
Бахтин М. М. 182, 188—191, 195, 198, 380.
Бекетова Е. Г. 300.
Белецкий А. И. 340.
Белинский В. Г. 6, 7, 10, 33, 43, 54, 58, 59, 72, 83, 86, 89, 123—127, 130, 131, 162, 174, 208, 322, 360, 373—375, 379, 380, 382, 395.
Бельчиков Н. Ф. 7, 19, 30, 219.
Бем А. 288.
Берви-Флеровский В. В. 37, 38.
Берг Н. Ф. 37, 38.
Березин И. Н. 302.
Берковский Н. Я. 253.
Берлинер Г. О. 153.
Бернар К. 151.
Бестужев-Рюмин К. Н. 22.
Бибиков П. А. 205.
Бисмарк О. 148.
Бицилли П. М. 380, 392.
Блок А. А. 300.
Бокль Т. Г. 22, 153.
Бонч-Бруевич В. Д. 105, 106.
Борщевский С. С. 164, 243, 312.
Бронте Ш. 86.
Булгарин Ф. В. 131.
Бульвер Э. 145, 146.
Бутков Я. П. 53.
Бэкон Ф. 36.
Бялый Г. А. 205.

Вагнер А. 151, 152, 154.
Видмар И. 394.
Вийон Ф. 136.
Виноградов В. В. 7, 64, 124.
Вирхов Р. 151.
Вольтер Ф. 36, 285, 290, 310, 354.

Ган Е. А. 86.
Гаскел Э. 203, 300.
Гаузер К. 245.
Гейне Г. 283, 287—290.
Гернет М. Н. 97.
Герцен А. И. 10, 20, 25, 28, 29, 33, 57, 83, 86, 93, 95—97, 153, 162, 243, 318.
Герцен Е. А. 318.
Гёте И.-В. 62, 63, 114, 115, 182, 277, 278, 285, 286, 289, 290, 310, 342, 367, 394.
Гинзбург Л. Я. 96.
Гливенко И. И. 37, 138.

Гоголь Н. В. 6, 11, 52, 54—61, 68, 69, 73—75, 81, 83, 90, 106, 108, 110, 125, 131, 147, 265, 271, 305, 340, 362, 373—376, 378, 382, 386, 394, 395.
Голосовкер Я. Э. 355, 356.
Гольбейн Г. 268, 273.
Гольдсмит О. 114.
Гомер 367.
Гонкуры Ж. и Э. 211.
Гончаров И. А. 12, 216, 271, 349, 381.
Горбунов И. Ф. 294.
Горский В. 223, 224, 262.
Горский П. Н. 169.
Горький М. 113, 148, 329, 388, 389.
Гофман Э.-Т.-А. 69, 70, 182, 207, 278.
Градовский А. Д. 377.
Грановский Т. Н. 322.
Гребенка Е. П. 53.
Григорович Д. В. 102.
Григорьев Ап. А. 67, 89, 127, 239.
Гримбальди 287.
Громов П. П. 240.
Гроссман Л. П. 7, 126, 134, 135, 146, 197, 203, 208, 245, 264, 274, 286, 290, 293, 300, 313, 325, 371.
Грот Я. К. 299.
Гуд Т. 146.
Гус М. С. 152, 163.
Гюго В. 81, 104, 116, 123, 128, 130, 133, 139, 140, 244, 278, 279, 283.

Давидович М. Г. 128.
Даль В. И. 53.
Данилевский Н. Я. 375, 376.
Данилин Ю. И. 136.
Данилов А. 223, 224, 262.
Данилов В. В. 139, 162, 163, 313.
Данте 97, 367.
Дарвин Ч. 157—160, 163.
Дефо Д. 121.
Джойс Д. 196.
Диккенс Ч. 81, 112, 115, 122, 123, 128, 133, 244, 278, 279, 283, 306.
Дмитриев М. А. 299.
Добролюбов Н. А. 10, 31, 69, 83, 125, 153, 162, 164, 358.
Долинин А. С. 7, 25, 293, 313, 315, 321.
Дороватовская-Любимова В. С. 223, 260, 261, 286, 313.
Дружинин А. В. 124, 146.
Достоевская А. Г. 47, 245, 272, 300, 364.
Достоевская М. Д. 273.
Достоевский М. М. 44, 71, 86, 92, 102, 127, 301.
Драйзер Т. 388.
Дюма А. (отец) 123, 127, 130, 131.
Дюма А. (сын) 231—233, 259.

Евнин Ф. И. 7, 163, 168.
Елисеев Г. З. 202.
Емельянов Б. С. 7, 8.
Ермилов В. В. 7, 387.

Жаклар А. В. см. Корвин-Круковская А. В.
Жемарины 223, 262.
Жуковский В. А. 299.
Жуковский Ю. Г. 165.

Заборов П. Р. 116.
Зайцев В. А. 153—157, 164, 165.
Зегерс А. 284.
Золя Э. 118, 122, 123, 211, 278, 349—352.
Зотов В. Р. 297, 302.
Зунделович Я. О. 197.

Иванов А. А. 375.
Иванов В. И. 176, 380.
Иванова С. А. 220, 221, 312.
Ильинский 321.
Истомин К. К. 180.

К. 259.
Казанова Д. 313, 314.
Калмыков И. 223, 260, 261.
Кампанелла Т. 310.
Камю А. 392.
Кант И. 215, 355—357.
Каранчи Л. 316.
Карлейль Т. 163.
Карякин Ю. 396, 397.

Катков М. Н. 137, 138, 299.
Кетле А. 151—154, 156, 157, 163, 165.
Кехрибарджи П. Е. 290.
Киреевский И. В. 299.
Кирпотин В. Я. 7, 87.
Кишенский Д. 190.
Ковалевская С. В. 227, 324.
Комарович В. Л. 7, 37, 288, 289, 321.
Кони А. Ф. 292, 293, 304.
Корвин-Круковская А. В. 227.
Корнель П. 278, 279.
Костелянец Б. О. 53.
Костомаров В. Д. 146.
Краевский А. А. 137, 138.
Крестовский В. В. 129, 132.
Крешев И. А. 299.
Кронеберг С. Л. 323.
Кукольник Н. В. 88, 350.
Купер Ф. 123, 381.

Ласенер П.-Ф. 135—137.
Лафайет М. 121.
Ленин В. И. 5, 6, 8—13, 17, 19, 29, 49, 50, 105, 112, 393.
Лео А. 116.
Леонов Л. М. 388.
Лермонтов М. Ю. 83, 84, 147, 182, 216, 289.
Лесаж А. Р. 121, 278, 322.
Лесков Н. С. 124, 219, 327.
Ликург 142.
Лифшиц М. А. 393, 394.
Лобачевский Н. И. 358.
Лобов Л. П. 198, 199.
Ломоносов М. В. 110.
Лотман Л. М. 52, 55.
Льюис М.-Г. 207.
Люксембург Р. 204.
Лютер М. 285, 342.

Магомет 142, 285.
Мазурин 223, 224, 260, 261.
Майков А. Н. 92, 220, 229, 322.
Майков В. Н. 208.
Манн Т. 388.
Маркс К. 30, 151, 157, 368, 384, 392, 393.
Мельников-Печерский П. И. 327.
Мережковский Д. С. 370.
Микеланджело 97.
Миллер Ф. Б. 299.
Милль Д. С. 201.
Милюков А. П. 20, 100.
Минаев Д. И. 299.
Мирович В. Я. 12.
Михайлов М. И. 299.
Михайловский Н. К. 209.
Мишле Ж. 212.
Молешотт Я. 151.
Мольер Ж. Б. 367.
Мор Т. 36, 310.
Моро Э. 136.
Морус Т. см. Мор Т.
Мэтьюрин Ч. Р. 207.

Н. С. см. Страхов Н. Н.
Наполеон I 22, 112, 142, 146—148, 285.
Наполеон III 22, 148, 162, 165, 166.
Неклюдов Н. 151, 152, 165.
Некрасов Н. А. 15, 83, 323.
Нечаева В. С. 291.
Николай I 97.
Ницше Ф. 150.
Нодье Ш. 145.

Одоевский В. Ф. 70.
Орлов А. И. 299.
Отверженный Н. 163.

Павлова К. К. 299.
Панаева А. Я. 86.
Переверзев В. Ф. 70.
Пестель П. И. 10.
Петр I 32.
Печерин В. С. 243.
Пидерит 151, 208.
Писарев Д. И. 97, 166, 167, 202.
Писемский А. Ф. 102.
Платон 354.
Плеханов Г. В. 123, 384.
Плещеев А. Н. 299.
По Э. 69, 133.
Победоносцев К. П. 335.
Погожева Л. П. 264.
Полонская К. Н. 139.
Прево д'Экзиль А. Ф. 121, 278, 286.
Пруст М. 196, 392.
Пруцков Н. И. 132.

Пушкин А. С. 10, 11, 14, 59—61, 68, 75, 81, 83—85, 106, 108, 110—112, 117—119, 124, 125, 146, 147, 182, 216, 238, 252, 265, 271, 283, 285, 289, 290, 322, 350, 387.
Пэссидж Ч. Э. 278.

Рабле Ф. 120.
Р-ва Зинаида см. Ган А. Е.
Расин Ж. 279.
Рафаэль 350.
Реизов Б. Г. 321, 349.
Реймар Ф. см. Рюккерт Ф.
Реймон У. 367.
Рейсер С. А. 153.
Рембрандт 200.
Решетников Ф. М. 15, 109.
Ричардсон С. 62, 114, 115.
Роза С. 136.
Романовы 106.
Ротшильд Д. 285, 287, 288.
Руайе К.-О. 158—161.
Рубанович А. Л. 200.
Руссо Ж.-Ж. 62, 63, 114, 245.
Рюккерт Ф. 297—307.

Сакулин П. Н. 219.
Салтыков-Щедрин М. Е. 11, 40, 41, 75, 80, 125, 164, 243, 288, 349, 365.
Самарин Ю. Ф. 372, 374, 375.
Санд Ж. 23, 64, 80, 85, 116, 123, 278, 279, 283, 350.
Сартр Ж.-П. 392.
Свифт Д. 121.
Сервантес М. 120, 244, 278, 283, 285, 376.
Серман И. З. 180, 312.
Сеченов И. М. 208.
Скафтымов А. П. 236.
Скотт В. 123, 381.
Слонимский А. Л. 126.
Соловьев Вс. С. 292.
Соловьев Н. И. 131.
Соловьев С. М. 240, 259.
Софокл 177.
Старостин Я. А. 299.
Стендаль 112, 115, 145.
Степанов Н. Л. 313.
Стерн Л. 114, 115.
Страхов Н. Н. 36, 127, 157, 158, 160, 161, 287.
Суворин А. С. 294, 364.
Сулье Ф. 126, 129, 130.
Суслов 224.
Суслова А. П. 227.
Сю Э. 104, 122, 123, 126, 127, 129, 130, 132, 207.

Теккерей У. 112, 115.
Тихон Задонский 322, 330.
Толстой Л. Н. 5, 6, 8, 10—14, 17, 38, 39, 57, 91, 93, 107, 109, 110, 115, 119, 124, 126, 148, 188, 196, 199, 208—210, 219, 271, 272, 326, 340, 343, 347, 348, 355, 364, 375, 376, 382, 393, 394.
Томашевский Б. В. 368.
Тургенев И. С. 12, 13, 57, 102, 107, 115, 116, 119, 124, 126, 171, 199, 216, 271, 289, 381.
Тютчев Ф. И. 289.

Успенский Г. И. 109, 111, 349.

Феваль П. 122, 123, 131, 207.
Федоров С. Н. 280, 281.
Фет А. А. 299.
Фильдинг Г. 114, 115.
Фирдоуси 299.
Флобер Г. 112, 115, 122, 259, 278.
Фогт К. 152—154, 156, 157, 163.
Фонвизина Н. Д. 275.
Фрейд З. 212, 213.
Фукс В. 211.

Харири 298.
Хмелевская Н. А. 37.
Холшевников В. Е. 290.
Хомяков А. С. 372, 375.

Цезарь Гай Юлий 162, 165.
Цейтлин А. Г. 7.
Цехновицер О. В. 129, 134.

Чаадаев П. Я. 322.
Чернышевский Н. Г. 10, 18, 31, 49, 50, 115, 125, 153, 162, 164, 218, 222, 250, 369, 382.
Чирков Н. М. 200.
Чичерин А. В. 358.

Шекспир В. 116, 177, 181, 277—279, 285, 365, 367, 387.

Шелгунов Н. В. 97.
Шиллер Ф. 277—285, 289, 290, 346.
Шкловский В. Б. 104.
Шпильгаген Ф. 116.
Штирнер М. 163.
Штрайх С. Я. 227.

Эйнштейн А. 189.
Эйхенбаум Б. М. 38.
Эмин Ф. А. 62.
Энгельгардт Б. М. 315.
Энгельс Ф. 30, 122, 157, 368, 384, 393.

Юнг К.-Г. 212.

Янсон Ю. Э. 153.

Darwin Ch. 158.
Douner L. 212.
Fosca F. 133.
Kaempfe W. 195.
Komarowitsch W. см. Комарович В. Л.
Meier-Graefe J. 282.
Meijer I.-M. 181.
Messac R. 133.
Passage Ch.-E. 278.
Rammelmayer A. 290.
Reimar F. см. Рюккерт Ф.
Royer C.-Aug. 158.
Rückert F. 302.



ОГЛАВЛЕНИЕ

Стр.

От автора 3
Глава I. Достоевский и пореформенная Россия 5
Глава II. Формирование реализма Достоевского. «Бедные люди». «Двойник» 52
Глава III. Путь Достоевского от «Бедных людей» к романам 60-х годов. «Записки из Мертвого дома» 82
Глава IV. Достоевский и русский классический роман XIX века. «Преступление и наказание» 110
Глава V. Идеал «положительно прекрасного» человека. «Идиот» 218
Глава VI. «Свое» и «чужое» в произведениях Достоевского. Святочный рассказ «Мальчик у Христа на елке» . . . 277
Глава VII. Проблема философского романа в творчестве Достоевского. «Братья Карамазовы» 309
Глава VIII. Историческое своеобразие реализма Достоевского и его противоречия 365
Указатель имен 399

Георгий Михайлович Фридлендер

РЕАЛИЗМ ДОСТОЕВСКОГО

Утверждено к печати
Институтом русской литературы
(Пушкинский дом)
Академии наук СССР

Редактор издательства *В. А. Браиловский*. Художник *С. Н. Тарасов*
Технический редактор *Н. А. Кругликова*
Корректоры *И. С. Дементьева, Э. В. Коваленко* и *Л. З. Фрадкина*

Сдано в набор 24/I 1964 г. Подписано к печати 7/IV 1964 г. РИСО АН СССР № 115—187В. Формат бумаги $84\times108^{1}/_{32}$. Бум. л. $6^{5}/_{8}$. Печ. л. $12^{5}/_{16}$=20.68 усл. печ. л. Уч.-изд. л. 22.57. Изд. № 2293. Тип. зак. № 587. М-08205. Тираж 6000.
ТП. 1964 № 357.
Цена 1 р. 10 к.

Ленинградское отделение издательства „Наука"
Ленинград, В-164, Менделеевская лин., д. 1

1-я тип. издательства „Наука". Ленинград, В-34, 9 линия, д. 12